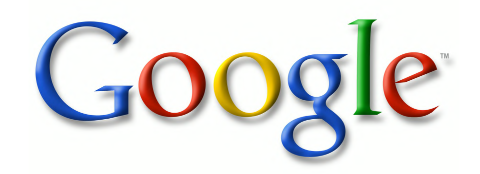



KARL WEINHOLD

K. Weinhold.

ÜBER DIE

LAIS, SEQUENZEN UND LEICHE.

ÜBER DIE LAIS, SEQUENZEN UND LEICHE.

EIN BEITRAG

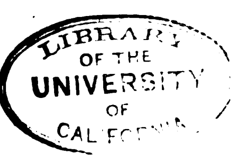
ZUR

GESCHICHTE DER RHYTHMISCHEN FORMEN UND SINGWEISEN DER VOLKSLIEDER UND DER VOLKSMÄSSIGEN KIRCHEN- UND KUNSTLIEDER IM MITTELALTER,

VON

FERDINAND WOLF.





MIT VIII FAC-SIMILES UND IX MUSIKBEILAGEN.

HEIDELBERG,
AKADEMISCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG VON C. F. WINTER.
1841.

Le sujet est neuf et digne d'un homme de lettres. Pour nous, contens de l'avoir ébauché, nous laissons la gloire de l'approfondir à ceux qui voudront l'entreprendre, et qui seront en état de répandre des fleurs dans un champ d'où l'on écarte difficilement les épines.

PAPON, Hist. gén. de Provence, Tome II. p. 472.

Yet the investigation of the early poetry of every nation, even the rudest, carries with it an object of curiosity and interest. It is a chapter in the history of the childhood of society, and its resemblance to, or dissimilarity from, the popular rhymes of other nations in the same stage, must needs illustrate the ancient history of states; their gradual or more rapid adoption of manners, sentiments, and religion. The study, therefore, of *lays* rescued from the gulf of oblivion, must in every case possess considerable interest for the moral philosopher and general historian.

W. SCOTT, Poetical Works, Edinb. 1833. 8. Vol. I. p. 13 — 14.

DEN HERREN

LUDWIG UHLAND,

FRANCISQUE MICHEL,

THOMAS WRIGHT,

MIT DANKBARER HOCHACHTUNG

GEWIDMET.

Vorrede.

Als ich vor vier Jahren die Anzeige von meines Freundes, Herrn FRANCISQUE MICHEL'S *Lais inédits des XIIe et XIIIe siècles* vornahm (sie erschien in den Berliner Jahrb. f. wiss. Krit., Juli 1837, no. 18—20), fühlte ich mich neuerdings angeregt, die innere und äussere Geschichte jener allbekannten und doch so vielfach misskannten, oft besprochenen und doch noch immer räthselhaften Gattung von Gedichten, die unter dem vagen Namen *Lais* und unter den heterogensten Formen — wahre neckische Elbe, die schon so manchen Alterthumsforscher auf Abwege verlockten — in der ältern französischen und englischen Poesie erscheinen und eine so wichtige Rolle spielen, einem gründlichen Studium zu unterwerfen, um die Lösung der entscheidenden Hauptfragen zu versuchen, welche trotz allem bisher dafür Geschehenen nur noch problematischer geworden war.

Diese Untersuchung — deren Resultate nur ich anfänglich der erst erwähnten Anzeige anreihen wollte — hat mich seitdem fast ununterbrochen beschäftigt. Das Ziel, das anfangs nicht so fern schien, wich, je weiter ich gieng, je weiter zurück; wo ich gerade darauf losgehen zu können glaubte, zeigten sich unübersteigliche Hindernisse, und ich lernte, durch Schaden klug geworden, einsehen, dass auch hier scheinbare Umwege doch am kürzesten und sichersten zum Ziele führten. So musste ich, wollte ich mich möglichst genau orientieren und den umfassendsten Ueberblick über das weit verzweigte Gebiet gewinnen, Gegenden durchwandern, die für mich eine terra incognita waren, und mit dem Aufwande aller meiner, freilich geringen

Kräfte den (natürlich relativ) höchsten möglichen Standpunkt zu erklimmen suchen. Auch bei dieser Wanderung — wie es denn überhaupt, meiner Ueberzeugung nach, bei den meisten durch die dunkleren Gebiete der mittelalterlichen Dichtung der Fall sein dürfte — haben sich mir die mittellateinische, besonders kirchliche Poesie und die Musik als die treuesten Führerinnen bewährt; nur durch ihre Stimmen geleitet darf man es wohl wagen, in die Urwälder der ältesten Volkspoesie einzudringen. Wenn ich trotz dem mich darin verirrt hätte, so liegt die Entschuldigung schon in der Fährlichkeit des Unternehmens. — Es ist daher nicht falsche Bescheidenheit, wenn ich die Ausbeute dieser allerdings mühsamen und langwierigen Wanderung nur als Skizzenbuch biete; und ich bin belohnt, wenn die Männer des Fachs einige die Wissenschaft wahrhaft bereichernde Daten darin finden.

So ist denn, was anfangs nur einen Anhang zu einem Journalartikel bilden sollte, zu dem vorliegenden Buche angewachsen, in welchem ich freilich nicht nur die Resultate, sondern auch einen guten Theil der Studien und des Materials (jedoch meist in den Excursen und Anmerkungen) und die wichtigsten Belegstücke gegeben habe. Denn theils glaubte ich den Leser nur dadurch in den Stand zu setzen, mich gehörig controllieren und mit eigenen Augen sehen zu können, dass ich ihn die Pfade, wo ich neue Bahn brechen oder alten Schutt wegräumen musste, selbst mitmachen liess — es für redlicher haltend, ihn durch Gestrüpp und Gerölle zu ermüden, als nur durch die Beschreibung der gewonnenen Aussicht zu überraschen, welche so leicht auf eine optische Täuschung, auf bloss subjective Eindrücke basiert, ein durch die mangelhafte Sehkraft geschwächtes oder durch den Enthusiasmus übertriebenes, keineswegs aber objectives Bild werden kann — theils erhielt ich durch die gütigen Bemühungen meiner Freunde so viele und so interessante Beiträge, dass ich wenigstens die wichtigsten davon mittheilen wollte.

Freudig und dankbar erkenne ich an, dass die analogen Untersuchungen der beiden Grimm, Hoffmann's, Diez, Uhland's und Lachmann's grösstentheils die Unterlage meines Baues bilden; insbesondere sind des Letzten Abhandlungen über Singen und Sagen, und über die Leiche ganz eigentlich die Grundfesten desselben, und es

soll mich freuen, wenn der Meister sich meines Ausbaues nicht zu schämen braucht.

Da es mir vor Allem um die Sache zu thun war, so wird man s entschuldigen, wenn die Form nicht so glatt und gefällig geworden ist, als ich gewünscht hätte, und man vielleicht zu fordern beechtigt gewesen wäre; man wird es hoffentlich mit der guten Absicht entschuldigen, wenn ich in dem Bestreben, klar und deutlich zu sein, Erläuterungen und Nachweisungen zusammenzudrängen, breit und langweilig geworden bin, Wiederholungen, zu lange Perioden, oder zu viele Schaltsätze mir erlaubt habe. Mit Recht hat mein verehrter Freund, Herr Prof. V. A. Huber, in der Vorrede zu seiner inhaltschweren Geschichte der englischen Universitäten (Thl. I. S. IX) aus ähnlicher Veranlassung bemerkt, dass es ja nicht an mehr oder weniger glänzenden Beispielen fehle, wie man umgekehrt der Form die Sache aufopfern kann.

Meine Collegen und Freunde, die mich gütigst mit Rath und That unterstützt haben, bitte ich — auch wenn ich es nicht immer an der gehörigen Stelle ausdrücklich erwähnt hätte — meines aufrichtigsten Dankes gewiss zu sein; insbesondere aber fühle ich mich meinem Collegen, Herrn A. J. Schmid, für die reichliche Belehrung und die vielen Beiträge aus dem Schatze seiner ausgebreiteten musikalischen Kenntnisse, und meinen Freunden, den Herren Prof. Fr. Michel und Th. Wright, Esq., für die zahlreichen und interessanten Belegstücke, die sie mit unermüdlicher Bereitwilligkeit mir aus den Bibliotheken Frankreichs und Englands mittheilten, so wie den Herren Prof. Dr. M. Haupt und Th. v. Karajan für die aufopfernde Gefälligkeit, womit der Erstere sich der Correctur und Ueberwachung des Druckes, der Letztere der Anfertigung des Sachregisters unterzog, und Herrn v. Leber für die sorgfältige Zeichnung der Titelvignette zu dem wärmsten Danke verpflichtet.

Auch meinem Herrn Verleger, der mich weder in dem Umfange noch in der Ausstattung meines Buches beschränkte, bin ich ehrende Anerkennung schuldig.

Möchte mein Buch so vielfacher Unterstützung nicht ganz unwürdig und — wenigstens als ein redlicher Versuch, eine der schwierigsten und dunkelsten Partien mittelalterlicher Poesie aufzuhellen —

nicht ganz unnütz befunden werden! — Möchte ich die Wichtigkeit des Gegenstandes und die Zulänglichkeit meiner Kräfte nicht überschätzt, und die beiden Klippen, an denen Versuche der Art nur zu leicht scheitern, Hypothesieren und Systematisieren, glücklich vermieden haben!

Wien, im April 1840.

Uebersicht des Inhalts.

27 — 29; — insbesondere von dem kirchlichen Refrain Halleluja, den Halleluja-Sequenzen und von der Genesis jener Sequenzenform, die man *versus tripertiti caudati* nannte, 29 — 31; — volksmässiger Charakter und Identität dieser Form mit den Tail-staves oder Strophen mit *rime couée*, 32; — nachgewiesen in der ferneren Geschichte dieser Reimart und Strophenform in der mittellateinischen Poesie, 32 — 33; — in der Vulgarpoesie, 33; — und zwar bei dem Troubadours, 34; — den Trouvères, 35 — 37; — den übrigen romanischen Nationen, 38; — den keltischen Nationen, 38 — 39; — den germanischen und skandinavischen Nationen, 39 — 40; — und besonders bei den Engländern, 40 — 41; — daher ihre so häufige Anwendung in den volksmässigen mittelenglischen Lays, so wie bis auf den heutigen Tag in Volksliedern und volksmässigen Gedichten überhaupt, und ihre so lange bewahrte Grundverschiedenheit von den reinen Formen der Kunstpoesie trotz aller Modificationen durch den Einfluss der letzteren und aller aus dem eigenen Princip hervorgegangenen Degenerationen und Abnormitäten, 41 — 43; — Uebereinstimmung dieser in den volksmässigen Elementen der epischen Laisformen nachweisbar erhaltenen Spuren von den ursprünglichen Laisformen mit jenem aus der Analogie des typisch-formellen Charakters der Volkspoesie überhaupt gefolgerten Resultate, 44; — fernere Bestätigung dieses Resultates durch einige Beispiele von unbezweifelt ächten, vor dem Schlusse des 13ten Jahrh. in Frankreich und Grossbritannien verfassten lyrisch-epischen Volksliedern, 44 — 48.

Dritte Hauptabtheilung: von der Vortragsweise der ursprünglichen Lais (Volkslieder) und der späteren gleichnamigen französischen und englischen Ueberarbeitungen (Lais historiques), S. 48 — 73.

Schon aus der Natur der Sache ergibt sich, dass die ursprünglichen Lais, wie alle ächten Volkslieder, nur zum Absingen (ohne oder mit Instrumentalbegleitung) bestimmt waren oder „gesagt und gesungen“ wurden, 48; — damit stimmen auch die Aussagen der Quellenschriftsteller, die Stellen der Dichter des Mittelalters überein, 49; — dabei muss man jedoch die verschiedenen Bedeutungen von *dire* berücksichtigen, 49 — 50; — Zeugnisse für das Absingen (Sagen und Singen) der ursprünglichen lyrisch-epischen oder historischen Lais (Volksballaden) insbesondere, 50 — 57; — und namentlich für das Absingen unter Begleitung der Harfe oder des *Crwth* (*Rote*) der auf keltische Traditionen sich beziehenden, und den Bearbeitungen der Trouvères zu Grunde liegenden Volksballaden und Heldenlieder (*Lais bretons, Lais de harpe et de rote*), 58 — 64; — Um aber die Frage zu beantworten, ob sich das Gleiche auch noch von den späteren gleichnamigen französischen und englischen Ueberarbei-

tungen (*Lais historiques*) annehmen lasse, muss man vor allen zwischen den in höfischen strophenlosen Reimpaaren, und den in Strophen mit *rime couée* abgefassten unterscheiden, 64 — 65; — von den ersteren lässt sich sowohl aus dem inneren Zeugnisse, der Natur der Sache, als auch aus den damit übereinstimmenden äusseren Zeugnissen, den Aeusserungen der Quellenschriftsteller, behaupten, dass sie nicht zum Absingen (Singen und Sagen), sondern zum blossen Sagen und Lesen (Spruchgedichte, *Dits*, *Ditiés*) bestimmt waren, 65 — 71; — von den strophisch abgefassten Lays hingegen lässt sich dieses nicht so unbedingt behaupten, vielmehr ist wahrscheinlich, dass sie nur während der Blütezeit der höfischen Kunst mehr gesagt und gelesen, nach dem Verfalle des Ritterthums aber wieder mehr gesagt und gesungen wurden, 71 — 73.

Vierte Hauptabtheilung: von der ebenfalls Lais genannten rein lyrischen Dichtungsgattung der französischen höfischen und meisterlichen Kunstdichter; der genetisch-historischen Begründung dieses Namens und dem inneren Zusammenhange dieser lyrischen Lais mit jenen älteren (den ursprünglichen oder Volksliedern, und den gleichnamigen halb volks- halb kunstmässigen Bearbeitungen der Volksballaden), und mit den deutschen Leichen, S. 73 — 152.

Charakteristisch-formelle Unterscheidungs-Merkmale zwischen der Volks- und Kunstpoesie, 74 — 75; — die lyrischen Laisformen, nach diesen Kriterien beurtheilt, zeigen sich zwar, in Uebereinstimmung mit ihrem Namen, als mehr aus dem Principe der Volkspoesie hervorgegangene, doch nicht unmittelbar, sondern ein, wenn auch homogenes Medium voraussetzend, 75 — 76; — dieses Medium findet sich in der That in der viel älteren mittellateinischen Hof- und Kirchenpoesie, nämlich in den ganz analog gebildeten und in ähnlichen Verhältnissen zu den eigentlichen Kunstgedichten (*carmina*, *hymni*) stehenden sogenannten *Prosae*, *Sequentiae*, *Modi* oder *Cantilenae;* durch die genetisch-historische Entwickelung dieser Liederformen wird man daher auch das eigentliche, ihnen mit den Laisformen gemeinsame Princip suchen müssen, 76 — 77; — dazu ist es aber unerlässlich, dass man den Entwickelungsgang der mittellateinischen Poesie überhaupt, und der kirchlichen insbesondere näher ins Auge fasse, und ihre wichtige Stellung zwischen der antiken Kunstpoesie und der ältesten neu-europäischen Volkspoesie einerseits, und der vulgären Kunstpoesie des Mittelalters andrerseits faktisch nachzuweisen suche, 77 — 78; — die beiden Grundelemente der mittellateinischen oder christlich-römischen Poesie: das sprachlich-formelle oder römische und das stofflich-ideelle oder christliche; daher je vorwiegender das letztere, desto volksthümlicher ihr Charakter, desto freier und volksmässi-

ger ihre Formen, desto schärfer der Gegensatz zwischen ihr und der antik-römischen und gelehrten Kunstpoesie, 78 — 79; — Entwickelungsgang der eigentlichen Kirchenlieder und des Kirchengesanges insbesondere: die Psalmodie die älteste Art und die Grundlage christlich-kirchlichen Gesanges; volksmässige Form der Psalmen und der *Cantica spiritualia*, 79 — 81; daher auch der volksmässige Grundcharakter des abendländischen Kirchengesanges und besonders des Choral- oder Gregorianischen Gesanges sowohl in Rücksicht der Melodien, als der durch diese bedingten Texte, 81 — 84; — jedoch eine Art Kirchenlieder, die Hymnen, die nicht unmittelbar und bloss aus der Psalmodie und aus dem christlich-volksthümlichen Principe, vielmehr, besonders in formeller Hinsicht, aus dem der heidnisch-klassischen Kunstpoesie sich hervorbildeten; daher der gemischte, mehr kunstmässige Charakter der Hymnodie und des dadurch veranlassten eigentlich musikalischen, Mensural- oder Ambrosianischen Gesanges, 84 — 86; — daher auch die Hymnodie recht eigentlich das verbindende Mittelglied zwischen der Volks- und Kunstpoesie jener Zeit überhaupt, und zwischen der antiken und modernen Kunstpoesie insbesondere, und zwar zunächst als Muster der provenzalischen, und dann nebst dieser auch der nordfranzösischen Kunstpoesie, 86 — 90; — die Psalmodie und die Hymnodie also, diesem Doppelprincipe gemäss, die beiden charakteristisch verschiedenen Grundformen der lateinischen Kirchenpoesie; folglich die Untersuchung: aus welcher von beiden zunächst jene Prosen oder Sequenzen hervorgegangen, das Mittel zur Bestimmung des Charakters der ihnen analogen Formen der vulgären Kunstpoesie (und mithin auch der lyrischen Laisformen), und zur Auffindung des gemeinsamen zuletzt zu Grunde liegenden Principes, 90 — 91; — die Grundverschiedenheit der Prosen von den Hymnen nach inneren Gründen oder in formeller Hinsicht schon durch ihren ursprünglichen Namen *Prosae* bezeichnet, in welchem zugleich die Hinweisung auf den einzig richtigen Weg, um das Princip dieser Art Kirchenlieder auch nach äusseren Gründen oder in genetisch-historischer Hinsicht aufzufinden, 91 — 92; — *Prosa* anfänglich in der lateinischen Kirchensprache gleichbedeutend mit *Tropus* gebraucht, d. i. entweder zur Bezeichnung von einer bestimmten Art des Kirchengesanges (*modus canendi*) als solchen, oder von zwischen andere Kirchengesänge eingeschalteten Texten (*versus intercalares*), 92; — Beweis, dass die Prosen in beiden Bedeutungen unmittelbar aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen, 92 — 95; — und dass diess insbesondere auch von den Tropen zum Graduale und Alleluja, woraus die Messprosen im engeren Sinn oder Sequenzen sich bildeten, zu gelten habe, 95 — 99; — Rückkehr zur einfachen, römischen Gesangsweise und zum volksmässigen Chorale eben durch die von Notker und den St. Galler Mönchen eingeführten Sequenzen-Texte zu den

Jubilationen des Alleluja, und besonders durch Notkers Regel: dass auf eine Note nie mehr als eine Sylbe kommen dürfe, 100 — 102; — entscheidender Einfluss dieser, die Melodien zur Hauptsache machenden Regel auf den Charakter dieser ganzen Liedergattung, und ihre dadurch vollendete Grundverschiedenheit von den Hymnen, 102 — 103; — daher zum Verständniss und zur Würdigung der formellen Entwickelung dieser Sequenzen-Texte vor Allem eine genauere Kenntniss der ihnen zu Grunde liegenden Melodien erforderlich; Charakteristik derselben, 103 — 104; — die Messprosen oder Sequenzen also schon durch den musikalischen Charakter ihre Abstammung von der volksmässigen Psalmodie bewährend, und im Gegensatz zu dem Kunstprincipe der Hymnodie stehend, 104 — 106; — zwei Hauparten der Sequenzen: die älteren prosaartigen oder eigentlichen Prosen und die späteren oder eigentlich strophisch gebauten und durchaus gereimten; die formelle Bildung aber in beiden Hauptarten selbst im Einzelnen durch den Charakter der ihnen zu Grunde liegenden Melodien bedingt, 107 — 109; — Reimweisen und Strophenformen der späteren Sequenzen; selbst in diesen noch die volksmässigen, und vorzüglich die Strophen mit *rime couée* vorherschend, 109 — 111; — fernere Bestätigung des volksthümlichen Principes und volksmässigen Charakters der Sequenzen durch die äussere Geschichte ihrer Ausbreitung, ihrer Rückwirkung auf die Kunstpoesie und selbst ihres Verfalls, 111 — 114; — geistliche aber ausserkirchliche Lieder nach dem Muster sowohl der älteren Prosen als der späteren Sequenzen seit der Mitte des 9ten Jahrh. gebildet, und zwar nicht nur lateinische, 114 — 117; — sondern auch die ältesten poetischen Versuche in den Vulgarsprachen, und gerade vorzugsweise in Nordfrankreich, der Schweiz und Ober-Deutschland, in welchen Ländern sich der Gebrauch der Sequenzen zuerst nachweisen lässt, 117 — 119; — weltliche lateinische Lieder von durchaus ähnlicher Form und volksmässigem, von den Melodien abhängigem Charakter in qualitativem Unterschiede von den reinen Produkten der gelehrten Kirchen- und Hofpoesie; daher unbezweifelt auch nach dem Muster der Prosen und Sequenzen gebildet und aus demselben volksthümlichen Principe hervorgegangen, 119 — 123; — folglich aus inneren und äusseren Prämissen zu schliessen: dass dasselbe auch von weltlichen Gedichten in den Vulgarsprachen von analoger Bildung und ähnlichem Charakter zu gelten habe, und mithin auch von den sogenannten lyrischen Lais, deren mit jenen älteren Lais gemeinsame Benennung also durch diesen inneren Zusammenhang, diesen gemeinsamen Ursprung und Grund-Charakter vollkommen gerechtfertiget erscheint, 123 — 125; — erst durch diese Deduction möglich gewordene erschöpfende Begriffsbestimmung der Lais als einer eigenen Dichtungsgattung, 125; — die Richtigkeit dieser Begriffsbestimmung und genetischen Entwickelung der ly-

rischen Lais durch die speciellere Geschichte der äusseren Schicksale und der inneren Fortbildung dieser Dichtart noch mehr bestätigt; so durch den meist geistlichen Inhalt der ältesten lyrischen Lais, die sogar öfter nur Paraphrasen lateinischer Originale, 126 — 12; — durch das enge Anschliessen dieser höfischen Lais an die jüngere Sequenzenform, und ihr Abweichen von der reinen Kunstform der Chansons, 129 — 130; daher diese Discordanz in Beziehung auf die reine Kunstform von den süd- und nordfranzösischen Hofdichtern selbst durch die häufige Zusammenstellung dieser Lais mit *descorts* bezeichnet, ja *Lais* und *descorts* eigentlich nur verschiedene Benennungen derselben Dichtart, 130 — 136; — fernere Schicksale der Laisformen bei den meisterlichen Kunstdichtern oder Rhétoriciens; deren verkehrtes Bestreben, ihnen durch Lostrennung von ihrem Lebensprincipe, der Musik, eine unnatürliche Selbstständigkeit zu geben, und sie durch Kunstregeln zu schematisieren, 137 — 145; — darnach die Definitionen und Beschreibungen der Präceptisten des 16ten, 17ten und selbst noch des 19ten Jahrh. von der, freilich nur in der Tradition fortlebenden lyrischen Laisform (*grands Lais*); die von ihnen sogenannten *petits* oder *communs Lais* die letzten Spuren dieser Liedergattung, ihre wieder ganz volksliedermässige Gestalt, und daher auch noch in ihnen die Nachhaltigkeit ihres Principes und Grundcharakters bewährt, und ihre Benennung gerechtfertiget, 145 — 149; — wie sich endlich aus dieser genetisch-historischen Entwickelung der Laisformen zugleich ergibt: dass zwischen ihnen und den sogenannten deutschen *Leichen* nicht nur eine formelle Aehnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft und Gemeinsamkeit des Grundprincipes und des Bildungs-Mediums stattgefunden, und dass daher auch die mittelhochdeutschen Dichter mit gutem Grunde *Lai* durch *Leich* übertragen, 149 — 152.



Obgleich in neuerer und neuester Zeit jene Dichtungsgattung der altfranzösischen und mittelenglischen Poesie, die unter dem Namen der *Lais* oder *Lays* bekannt geworden ist, vielfach besprochen (von La Ravallière, Legrand, Tyrwhitt, Roquefort, De la Rue, Raynouard, Uhland, Diez u. s. w., vgl. meine Anzeige des *Lai d'Ignaurès* und des *Lai d'Havelok le Danois* in den Berliner Jahrb. für wissenschaftl. Kritik, 1834, August, No. 30 u. 31), und durch Mittheilung eines reicheren Materials die Untersuchung darüber wenigstens vorbereitet wurde, so sind doch die Meinungen der Gelehrten über Namen, Ursprung, Begriff, Form, Vortragsart und Zusammenhang derselben mit andern Dichtungsgattungen so getheilt, ja widersprechend, und dabei so unbestimmt, dass diese Gedichte noch immer unter die dunkelsten Partien der mittelalterlichen Poesie gehören und die Untersuchung eher dadurch erschwert und verwirrt wurde. Und doch sind gerade die Lais nicht nur eine der wichtigsten, interessantesten, am tiefsten eingreifenden und am weitesten verzweigten Dichtungsformen der altfranzösischen und mittelenglischen Dichtkunst, sondern auch für die Geschichte der mittelalterlichen Poesie überhaupt, und namentlich der mittellateinischen und deutschen, von höchster Bedeutung. Wenn ich hiermit die Schwierigkeit der Untersuchung nicht verkannt, die ganze Wichtigkeit derselben erkannt zu haben gestehe, und trotz dem mich daran wagte, so glaube ich das Vertrauen zu verdienen, mit Ernst

und nach besten Kräften gearbeitet zu haben, aber auch auf die Nachsicht der Besserwissenden und Schärfercombinierenden Anspruch machen zu dürfen, wenn ich meine Kräfte überschätzt hätte, und sie nur mit dem guten Willen sich begnügen müssten.

Mir schienen nämlich noch immer folgende Hauptfragen einer näheren Untersuchung und genügenderen Beantwortung, als ihnen bisher geworden ist, zu bedürfen:

I. Kam der Name *Lais* ursprünglich in der That nur den auf altbretonische Traditionen und Volksballaden gegründeten erzählenden Gedichten der anglo-normandischen und französischen Trouvères zu?

II. Welche Form mochten die Lais ursprünglich wohl haben, und was hat sich davon in den französischen und englischen Bearbeitungen erhalten?

III. Lässt sich aus ihrem Grundcharakter und ihren muthmasslichen Urformen, verglichen mit den Zeugnissen der Dichter des Mittelalters, schliessen, dass sie ursprünglich zum Absingen, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, bestimmt waren, und lässt sich das Gleiche auch noch von den späteren Ueberarbeitungen annehmen?

IV. Haben diese älteren Lais durchaus keinen inneren Zusammenhang mit den später ebenso genannten, rein lyrischen Gedichten der Kunstdichter und mit den deutschen Leichen? —

Das Bestreben, diese Fragen gründlich zu erörtern, und ihre Lösung wenigstens zu versuchen, wird mich entschuldigen, wenn ich weiter aushole, und umständlicher werde.

I.

Nach der Meinung der namhaftesten Forscher in diesem Gebiete (De la Rue, Roquefort, Raynouard, Ellis, Warton, Ritson u. s. w.) soll der Name *Lais* ursprünglich (d. h. doch wohl nur: nach dem Sprachgebrauch der anglo-normandischen Trouvères und der ältesten französischen und englischen Bear-

beiter derselben) nur epischen Liedern oder erzählenden Gedichten zugekommen sein, und insbesondere denen, die entweder nach bretonischen Weisen (Melodien) abgesungen oder vorgetragen wurden, oder nach altbretonischen Traditionen und Volksballaden bearbeitet waren; und Einige nannten diese ächten Lais, zum Unterschiede von den späteren, sogenannten lyrischen Lais der Kunstdichter, *Lais de chevalerie*, oder besser *Lais historiques* (vergl. P. Paris, *Le Romancero françois*, *p.* 2; — *Hist. litt. de la France*, *t. XVIII. p.* 731.) Auch wir wollen, um nicht vorzugreifen und zu verwirren, von diesen lyrischen Lais hier noch ganz absehen und vorerst nur untersuchen, in wie weit der ältere Sprachgebrauch die obige Annahme rechtfertige und bestätige. Da finden wir denn, von Wace (1155) an bis zu den Trouvères des 13ten Jahrhunderts, in welcher Zeit neben den epischen zuerst auch die lyrischen Lais der Kunstdichter vorkommen, den Namen *Lais* nicht bloss von jenen epischen Liedern oder erzählenden Gedichten, sondern in der ganz allgemeinen Bedeutung von *Lied*, *Weise*, *Gesang*, *Ton* überhaupt gebraucht. So, um nur einige der schlagendsten Beispiele auszuheben, sagt Wace in der oft angeführten Stelle des *Brut* (*publ. p.* Le Roux de Lincy, *II. p.* 111—112):

> Mult ot à la cort *Jugléors*,
> Chantéors, estrumantéors;
> Mult poïssiés oïr chançons,
> Rotruenges et noviax sons,
> *Vieléures, lais et notes,*
> *Lais de vieles, lais de rotes,*
> *Lais de harpe et de fretiax,*
> Lyre, tympres et chalemiax,
> Symphonies, psaltérions,
> Monacordes, cymbes, chorons.

Kann man hier *Lais et notes* wohl anders, als durch *Lieder und Weisen* übersetzen, und lässt sich denken, dass bloss erzählende Gedichte zu allen den hier genannten Instrumenten abgesungen wurden? — Daher gibt auch in der That Layamon, der älteste englische Bearbeiter von Wace's *Brut*, das an einer andern Stelle desselben (*I. p.* 179)

1*

vorkommende *Et mult sot de lais et de note* durch *Ne cuthe na mon swa muchel of sung* (vgl. TYRWHITT, *Introd. disc. to the Canterbury Tales*, *§. XXVI. n.* 24). Ferner sagt GUILLAUME DE SAINT-PAIR in seiner *Chronique de l'Abbaye du Mont St.-Michel* (aus dem 12ten Jahrh.) bei Beschreibung der Processionen nach diesem Orte (DE LA RUE, *Essais historiques sur les Bardes, les Jongleurs et les Trouvères etc. Caen* 1834. *II.* 304):

Les mechines et les vallez
Chescuns d'els dit vers ou sonnez,
Neis li viellart revunt chantant;
De léece funt tuit semblant

. . . .

Cil *jugléor* là où il vunt,
Tuit lor vieles traites unt,
Lais et sonnez vunt vielant ....

Ebenso allgemein wird der Ausdruck *Lais* gebraucht im *Roman du Chevalier au Cygne* (angeführt in FR. MICHEL's Ausgabe des *Roman de la Violette*, *p.* 153):

Et jugléor i cantent *et lais et sons et dis;*

im *Roman de la Violette* selbst (ebenda):

Cil *jugléour vielent lais*
Et sons et notes et conduis;

im *Roman de Godefroi de Bouillon* (angeführt in FR. MICHEL's *Tristan*, *II.* 219):

Là péussiez oïr .M. calimels cantant,
Taburs et cifonies i vont *lor lais* cantant.

Ja sogar der Gesang der Vögel, die schwerlich Balladen werden gesungen haben, wird oftmals *Lais* genannt; so im *Lai de l'oiselet* (BARBAZAN, *Fabliaux et Contes*, *édit. de* MÉON, *III.* 119):

Et li *oisiax* à haute alaine
Qui sor le pin hant li chanta
Un lais qui delitous chant a;

und im *Partenopeus de Blois* (*éd. de M.* ROBERT, p. 2):

Li *rosegniols ses lais* organe
Qui del canter adiès s'ahane;

Li rosegniols dit sa cançon
Et nuis et jors en sa saisson.

Ebenso heisst es von den Vögeln in *La Lande dorée que le Viconte d'Aunoi fist* (Michel, *Tristan*, *II.* 219):

Sons et *lais* et notes
Dissoient trop doucement.

(Auch noch in den späteren, mittelenglischen Romanen von *Kyng Alisaunder* und von *Richard Coer de Lion*, in Weber's *metrical Romances I.* 216 und *II.* 149, heisst es ebenso:

Mery time it is in May,
The *foules* syngeth *her lay*;

und Merye is, in the tyme off May,
Whenne *foulis* synge *in her lay*.)

So sagt die Schöne in dem *Lai du Conseil* (*Lais inédits des XII et XIII siècles*; *p. p. M.* Fr. Michel, *p.* 92), dass ein Ritter um ihre Liebe geworben habe

Par *laiz*, par escriz, par romanz,

d. h. doch wohl: in *Liedern* (und wahrscheinlich in keinen epischen), Schreiben (Briefen) und Gesprächen?

Daher heisst es im *Roman des sept Sages* (herausg. von Dr. A. Keller, p. 2):

Lais de rote et de nouuieles,
Et *autres melodies* bieles.

Und in einer, nach zwei verschiedenen Recensionen mitgetheilten Stelle des *Tournoiement de l'Antechrist* von Hugon de Méry hat die eine Handschrift:

Quand les tables ostées furent,
Cil *jougleour* en piés s'esturent,
S'ont vieles et harpes prises,
Cançons et sons, vers et reprises
Et de gestes canté nous ont....

und die andere giebt den vierten Vers so:

Chansons, sons, *lais*, vers et reprises

(De la Rue *I. p. LXVI — LXVII*, und Fauchet, *Oeuvres*, *fol.* 551).

In allen diesen Stellen lässt sich doch kaum bezweifeln, dass *Lais* in der ganz allgemeinen Bedeutung von *Gesang*, *Weise*, *Lied* zu nehmen sei; daher dessen häufige Zusammenstellung mit den ebenso allgemein gebrauchten Ausdrücken *Sons* und *Notes*.

Dass *Lais* in derselben Bedeutung auch von den Troubadours gebraucht wurde, hat der gelehrte Diez (Poesie der Troub. S. 254 — 255) bereits nachgewiesen, dessen Anführungen ich nur noch folgende schlagende Stellen beifügen will:

> Jeu vi qu'om prezava chansos,
> E que plasia *tresc' e lays*...

(Giraud de Borneil, *Si per mon*.... bei Raynouard, *Lexique roman*, *I.* 380); und besonders nachstehende aus einem Sirventes von Peire de Bergerac (Raynouard, *Choix*, *IV.* 189):

> Bel m'es cant aug lo resso
> Que fai l'ausbercs ab l'arso,
> Li bruit e il crit e il masan
> Que il corn e las trombas fan,
> Et aug los retins e'ls *lais*
> *Dels sonails* ....

Aber auch wenn ausdrücklich der *Lais bretons* erwähnt wird, sind damit nicht immer ausschliesslich epische Lieder (Balladen) gemeint, z. B. in folgenden Stellen:

> De rotruenges estoit tos fais li pons,
> Toutes les plankes de dis et de canchons,
> De sons de harpes les estaces del fons,
> Et les salys de *dous lais de bretons*

(*Li Fablel dou Dieu d'Amours*, *p. p. M.* A. Jubinal, *p.* 24).

> Plus set Sansons
> Rotruange, conduiz et sons;
> Bien set faire les *lais bretons*

(*Fabliau de Richaut*, in *Nouv. rec. des fabliaux et contes*, *p. p.* Méon, *I.* 63).

> .... *Lais de Breton*,

Harpe, viele, n'autre son
N'est se plors non avers lor cris

(*Rom. de Troies*, angef. in Michel's Ausg. des *Rom. de la Violette*, *p.* 154).

Diese Stellen, zusammengehalten mit denen der Troubadours (bei Diez, a. a. O.), beweisen wohl nur, dass bretonische Weisen besonders geschätzt und beliebt waren; denn hier ist doch wohl nur von Gesängen und Tönen überhaupt die Rede.

Daher haben auch die, welche behaupteten, dass der Name *Lais* ursprünglich und eigentlich nur epischen Liedern und erzählenden Gedichten zugekommen sei, ihnen, zum Unterschiede von den lyrischen, den durch keine quellenmässige Autorität gerechtfertigten Zusatz *de chevalerie* oder *historiques* gegeben, und da sich wieder diese letzteren der Form und auch oft dem Inhalte nach in nichts von den *Fabliaux* unterscheiden, mussten sie zu dem nicht besser begründeten Auskunftsmittel ihre Zuflucht nehmen, dass nur denen dieser Name zukäme, die entweder auf altbretonischen Sagen beruhten, oder nach bretonischen Weisen vorgetragen wurden. Aber auch da brachten sie solche, wie die *Lais d'Aristote*, *de Narcisse*, *d'Orphée*, *de l'oiselet* u. s. w. in neue Verlegenheit; denn diese beruhten doch wohl nicht zuletzt auf altbretonischen Sagen, und die Annahme, sie seien etwa nach bretonischen Weisen abgesungen worden, wird schon durch ihre, so wie aller übrigen *Lais historiques*, strophenlose Form hinlänglich widerlegt; worauf ich später insbesondere zurückkommen werde.

Und doch führt gerade diese oft vorkommende Verbindung der Lais mit Bretonischem (*lais bretons*, — *lais de Bretons*, — *Un lai en firent li Bretun*, u. s. w., sei es in Bezug auf den Inhalt oder die Melodie), die zu obiger Annahme verleitete, sie so nahe legte und so wahrscheinlich machte, dass die Fälle, die sich nicht darunter wollten begreifen lassen, mehr wie eigensinnige Ausnahmen von der Regel erschienen, auf den, wie mir scheint, einzig richtigen Weg, den eigentlichen Ursprung dieses Namens, im Einklange

mit dem älteren Sprachgebrauch, zu erklären, und die wahre Natur der damit bezeichneten Dichtungsgattung zu bestimmen. Denn schon durch diese, mehr als zufällige Verbindung, und durch das Missglücken aller bisherigen Versuche, das Wort *Lai* als ein ursprünglich romanisches oder germanisches nachzuweisen, oder aus einem Etymon dieser Sprachen auf stichhaltige Weise herzuleiten (mehr oder minder verwerflich sind die bisher aufgestellten Ableitungen von *lessus*, — *legatum*, — *leudus*, — *laxatum*, — *lag*, — *laikan*) wird man darauf gewiesen, in der Verbindung der romanischen Nationen mit den keltischen auch den Ursprung der Benennung dieser Dichtungsgattung, und in den keltischen Sprachen das Wurzelwort davon zu suchen. Nun finden wir im Kymrischen *Llais* in der allgemeinen Bedeutung von *Stimme*, *Ton*, *Gesang*, und im Gaelischen oder Irischen und Ersischen *Laoidh*, oder *Laoi* (denn das *dh* ist hier stumm), ja sogar *Laidh* für *Vers*, *Lied*, *Gedicht* (*Poem*) überhaupt [1]); ja in Irland und Schottland führten und führen noch bis auf den heutigen Tag nicht nur Gedichte und Gesänge überhaupt, sondern insbesondere die alten, volksmässigen National-Heldenlieder (*Finian Poems*, *Oisin Songs*) diesen Namen [2]).

Aus diesem *Llais*, *Laoidh* oder *Laidh* lässt sich doch wohl ohne Zwang das anglo-normandische und altfranzösische *Lai*, *Lay* oder *Lais* [3]), das angelsächsische (?) *Ley* (*i. e. Canticum*, *a lay*, — vgl. Lye, *Diction. Anglosax. et Goth. s. h. v.*) und das mittelenglische *Lay* ableiten, in denen sich selbst noch, nach dem älteren Sprachgebrauche, wie wir gesehen haben, die ursprüngliche, allgemeine Bedeutung der keltischen Stammwörter von *Ton*, *Gesang*, *Gedicht* überhaupt, erhalten hat [4]). So wie aber jene keltischen Wörter, ausser in dieser allgemeinen Bedeutung, insbesondere nur zur Bezeichnung von Volksliedern oder volksmässigen Gedichten gebraucht wurden, — denn diess wird gerade dadurch noch mehr bestätigt, dass unter den kunstmässigen Gedichten der keltischen Kunst- und Hofdichter (der gelehrten Barden, *Priveirz*, *Penceirzion*) sich, so viel ich weiss, keine finden, die diesen Namen tragen, während in allen Sprachen die

Volkslieder durch keinen besonderen Gattungsnamen, sondern eben nur durch die ganz allgemeinen *Lied*, *Gesang* u. s. w. bezeichnet wurden (ursprünglich wenigstens; und erst die gelehrte Kunstsprache hat sie, zum Unterschiede von den kunstmässigen Gedichten, durch den, anfangs nur in verächtlichem Sinne, gebrauchten Beisatz *Volkslieder*, *carmina barbara*, *rustica*, *vulgaria* u. s. w. [vgl. Mone, im Anzeig. f. Kunde d. deutsch. Vorzeit, Jahrg. 1837, Sp. 318 — 319] bezeichnet, oder ihnen Namen von ihrer nächsten Bestimmung, wie Balladen u. s. w. beigelegt) — so scheinen sie schon mit diesem Nebenbegriffe in das Romanische übergegangen, und auch hier durch *Lais* nicht nur Lieder überhaupt, sondern vorzugsweise Volkslieder, volksmässige Gedichte sehr frühzeitig bezeichnet worden zu sein. Denn dass die Normands, die als Nachbarn der Bretonen in Frankreich und England mit diesen in vielfache Berührung kamen, und daher natürlich die Volkslieder (*Laoi*) derselben kennen lernten (vgl. Ellis, *Specimens of early engl. metric. romances*, *London* 1811, *Vol. I. p.* 121 — 130), während sie schwerlich, mit wenigen und erst später eingetretenen Ausnahmen einzelner anglo-normandischen Gelehrten, um die dunkle, geheim gehaltene und schwer verständliche Kunstpoesie der Barden sich bekümmerten, durch das von ihren Nachbarn überkommene Wort *Lai*, wenn sie es, so wie diese selbst, auch schon in engerer Bedeutung gebrauchten, vorzugsweise und zuerst die bretonischen Volkslieder, und dann, als sich auch bei ihnen eine Kunstpoesie im Gegensatze zu der Volkspoesie ausbildete, die Volkslieder und volksmässigen Gedichte überhaupt damit bezeichnet, und dagegen die aus der gelehrten, lateinischen in die romanischen Vulgarsprachen übergegangenen Wörter *Vers*, *Chanson*, *Dit* (*versus*, *cantio*, *dictum*) u. s. w. vorzugsweise zur Benennung der Produkte der gelehrten und höfischen Kunstpoesie angewandt haben, das ist wohl mehr, als eine bloss wahrscheinliche Vermuthung, da wir überdies ein schlagendes Beispiel der Art an dem ganz ähnlich gebildeten, ursprünglich in noch allgemeinerer Bedeutung geltenden Namen der Romanzen haben.

Ein weiterer Beweis für die Wahrheit dieser Ansicht, die ohnehin mit dem älteren Sprachgebrauch durchaus im Einklange steht, liegt auch darin, dass selbst dann, wenn die Lais nicht ausdrücklich als bretonische Weisen (wo doch wohl nur von volksmässigen die Rede sein kann), oder als Bearbeitung bretonischer Volkssagen, sondern nur in der allgemeinen Bedeutung von Gesängen oder Liedern aufgeführt werden, ihr Vortrag meist den Jongleurs zugeschrieben wird, wie wir in mehreren der oben angeführten Stellen gesehen haben, und was sich noch durch viele andere belegen liesse *). Denn die Jongleurs standen als Spielleute mit dem Volke stets in der engsten Verbindung, und waren, wenn auch nicht immer eigentliche Volkssänger, sondern oft auch im Dienste der Trouvères (höfischen Kunstdichter) oder der Höfe (*Menestrels*), doch die beständigen Vermittler zwischen Volks- und Kunstpoesie. Eben durch die Jongleurs wurden diese bretonischen, normandischen und anglo-normandischen Volksweisen und Volkslieder (*lais*) weithin verbreitet, und vorzüglich scheinen die ersteren so beliebt geworden zu sein, dass sie selbst bei den Meistern der höfischen Kunst, den Troubadours, Eingang fanden, wie daraus erhellt, dass sie bretonische Weisen ihren eigenen Spielleuten empfahlen; denn dass unter den bei den Troubadours vorkommenden Ausdrücken *lais bretons*, *lais de Bretanha*, so wie unter *tempradura de Breton* oft nichts weiter als solche bretonische (oder ihnen ähnliche) Volksmelodien zu verstehen seien, hat Diez mit Recht behauptet und nachgewiesen, und *chanter un lai* wurde damals wohl öfter in eben dem Sinne gebraucht, wie heutzutage *eine Romanze*, *Ballade singen*, was oft nichts weiter heisst, als eine volksmässige Melodie überhaupt spielen oder singen (vgl. Gottfried's von Strassburg *Tristan*, *v.* 3586—88, 3624—27, 3688—91 und öfter), ohne dass man darunter immer nur eine spanische Romanze, oder eine englische Ballade, oder auch nur ein eigentlich episches Lied verstehen muss. Wurden doch durch *Laoi* oder *Lais* bei den Bretonen selbst, wenn auch dieser Ausdruck in engerer Bedeutung von einer bestimmten, besonderen Dichtungs-

gattung gebraucht wird, nicht bloss Heldenlieder, oder epische Volkslieder bezeichnet, sondern Volkslieder jeder Art, jedes Inhaltes, wie folgende merkwürdige Stelle, die Einleitung zu dem *Lay of Sir Orpheo* (Ritson, *anc. engl. metr. Romances*, *Vol. II. p.* 248 — 249; — mit dieser Stelle stimmt der Eingang der englischen Bearbeitung des *Lai del Freisne* [*Lai le Frain*] der Marie de France fast wörtlich überein; s. Henry Weber, *metr. Rom. Vol. I. p.* 357 — 358), in der den Bretonen die Erfindung der Lays zugeschrieben wird, ausdrücklich bezeugt:

We redyn ofte, and fynde ywryte,
As clerkes don us to wyte,
The *layes* that ben of harpyng
Ben yfounde of frely (ferly) thing;
Sum ben of wele, and sum of wo,
And sum of joy, and merthe also,
Sum of *bourdys*, and sum of *rybaudry*,
And sum ther ben of the feyrè,
Sum of trechery, and sum of gyle,
And sum of happes that fallen by while.
Of alle thing that men may se
Moost to lowe forsothe they be.
In *Brytayn* this layes arne ywrytt,
Furst yfaunde, and forthe ygete,
Of aventures that fillen by dayes,
Wherof *Brytons made her layes*,
Whan they myght owher (owther) heryn
Of aventures that ther weryn,
They toke her harpys with game,
Maden layes, and yaf it name.

Damit vergleiche man die oft angeführte Stelle aus Chaucer's *Canterbury Tales*, *The Frankeleines Prologue, v.* 11021 — 11027 und Tyrwhitt's Anm. dazu; dass aber gerade diese Person solch ein bretonisches Lay erzählt, beweist abermals, wie ächt volksmässig diese Dichtungsgattung immer geblieben ist; fügt er doch selbst hinzu:

But, sires, because I am a *borel* man,
At my beginning first I you beseche,
Have me excused of my *rude* speche.

I lerned never rhetorike certain;
Thing that I speke, it mote *be bare and plain.*

Wen wird es übrigens wundern, dass unter diesen Volksliedern, hier wie überall auch viele epische (Volksballaden) waren (auch dafür zeugt die obige Stelle); dass gerade die ältesten diese Form hatten (so vermuthet LACHMANN, in seinem Aufsatze über Otfried in der allgemeinen Encyklopädie, von den deutschen Volksliedern, dass alle älteren vor dem 12ten Jahrhundert, die „Form der Erzählung" hatten), und dass eben die epischen sich am längsten erhielten, am frühesten und am meisten von den gelehrten höfischen Kunstdichtern bearbeitet wurden, theils vereinzelt in abgesonderten Erzählungen (die dann auf ihren Ursprung hinweisend, und den ursprünglichen Charakter auch reiner bewahrend, oft noch sogar den Namen ihrer Originale, *Lais*, d. i. auf Volkslieder gegründete volksmässige Erzählungen, beibehielten[6])), theils, wenn mehrere derselben zu einem Kreise gehörten, in cyklischen Bearbeitungen, grösseren Gedichten oder Mären (*Chansons de geste*, *Romans d'aventure*)? Ist diess nicht das Schicksal der Volkspoesie überall und jederzeit gewesen?

Wenn man daher, wie ich durch diese genetische Entwickelung gezeigt zu haben glaube, annehmen muss, dass *Lai* ursprünglich die ganz allgemeine Bedeutung von Ton, Gesang, Lied überhaupt hatte, woraus sich die besonderen von Volkslied, epischem Volkslied, und solchem nachgebildeter Erzählung der Kunstdichter (bald mit näherer, bald mit fernerer Beziehung auf den bretonischen Ursprung), ganz folgerecht entwickelten, so fallen bei der Begriffsbestimmung dieses Wortes einerseits die Verlegenheiten weg, welche sich die selbst bereiteten, die eine dieser besonderen Bedeutungen für die ursprüngliche hielten und nur diese wollten gelten lassen; andrerseits ist eben dadurch die vage, und nach den Umständen und der Zusammenstellung bald engere bald weitere Bedeutung dieses Ausdrucks nach dem älteren Sprachgebrauch ganz natürlich und leicht erklärbar.

II.

Wie wir nun die anglo-normandischen, altfranzösischen und mittelenglischen Gedichte, die unter dem Namen der *Lais* auf uns gekommen sind, wohl für die Ueberarbeitungen oder Nachahmungen von Volksliedern halten dürfen, keineswegs aber für Volkslieder selbst, so können wir die Formen der ersteren wohl als noch immer mehr oder minder volksmässige, durchaus aber nicht als die ursprünglichen, als die den Volksliedern selbst zukommenden Formen gelten lassen; denn, abgesehen von allem übrigen, es können strophenlose, oder nur zum Sagen bestimmte Erzählungen nicht die ursprünglichen Formen zum Sagen und Singen bestimmter, von oder vor dem Volke wirklich abgesungener Lieder unverändert bewahrt haben. Und doch ist für die Geschichte der Poesie überhaupt und noch mehr für die einer besonderen Dichtungsgattung die Entwickelung und das dadurch bedingte Verständniss der Form von der höchsten, folgenreichsten Wichtigkeit; denn wer weiss nicht, dass in der ächten (nicht gemachten) Poesie die Formen nichts weniger als zufällig oder willkührlich, sondern innerlich und unbedingt nothwendig sind, recht eigentlich die Verkörperung der Idee, die Krystallisationen, aus denen sich die wahre Natur und der Charakter der Dichtungsgattungen am sichersten erkennen und bestimmen lassen [7])? Es ist daher auch für unsere Untersuchung eben so interessant als folgenreich, zu bestimmen, welche Form die Lais ursprünglich haben mochten, und was sich davon noch in den späteren Ueberarbeitungen erhalten hat.

Leider, und doch so natürlich, haben sich weder von der bretonischen, noch von der anglo-normandischen oder französischen Volkspoesie alte (d. h. aus den der Entwickelung der Kunstpoesie vorausgehenden Zeiten stammende), unbezweifelt ächte Denkmäler erhalten. Dennoch sind wir nicht auf blosse Hypothesen über die ursprüngliche Form der Lais beschränkt (solche vorzubringen wäre in der That eben so müssig als unfruchtbar); ja wir können, nach meiner Ueberzeugung, mit relativer Sicherheit darauf zurückschliessen, theils durch den

typisch-formellen Charakter der Volkspoesie überhaupt, theils eben durch das, was sich in Uebereinstimmung mit diesem nachweisbar noch in den späteren Ueberarbeitungen von jener erhalten hat.

Was den ersteren Punkt betrifft, so bedarf es wohl jetzt keines Beweises mehr, dass die Volkspoesie überall und jederzeit vor und neben der Kunstpoesie sich entwickelt und bestanden habe. Es ist ebenfalls eine allbekannte Thatsache, dass bloss rhythmische Zeilen oder Verse (im Gegensatz zu den quantitativen oder eigentlich metrischen, und den nach Tonfall und Sylbenzahl gemessenen isometrischen) mit zu den charakteristischen Merkmalen der ältesten Volkspoesie gehören*), und dass das Regeln der rhythmischen Zeilen nach fest bestimmtem Masse, sei es nach einem metrischen Schema, sei es nach symmetrischer Sylbenzahl, mit dem Erwachen der mit künstlerischem Selbstbewusstsein dichtenden Phantasie zusammenfalle. Aber auch das nur noch nach dunklem Gefühle dichtende Volk musste, sobald es von dem einfachen Sprichwort zum singbaren Liede vorschritt, den bloss rhythmischen Zeilen eine auch äusserlich (für das Ohr) erkennbare Begränzung und eine Art (wenn auch noch schwacher) symmetrischer Correspondenz zu verleihen suchen, worauf natürlich der musikalische Vortrag einen entscheidenden Einfluss übte. Aus diesem Streben, das angeborne Bedürfniss nach Masshalten, den inneren nöthigenden Trieb nach Begränzung auch äusserlich, und zwar zunächst für das Ohr, erkennbar darzustellen, entstand, gleichsam unbewusst und wie von selbst, instinktmässig, die Bezeichnung der symmetrischen Glieder und Abschnitte durch den verbindenden Gleichklang, was natürlich in Sprachen, in denen der Consonantismus vorherrschend ist (wie in den nordischen) durch Wiederholung gleich klingender Anlaute an bestimmten (starkbetonten) Stellen (Alliteration), und in denen, in welchen der Vocalismus überwiegt (wie in den südlichen) durch An- und Gleichklang der Auslaute (Assonanz und Consonanz) geschah, oft auch durch beides zugleich (wie in den keltischen und germanischen Sprachen), und am hörbarsten, zur Bezeichnung der Abschnitte ganzer

rhythmischer Zeilen, am Ende derselben durch Wiederholung desselben Klangs, d. i. der denselben Klang gebenden Selbst- und Mitlaute (vollkommener Endreim). Daher ist auch, nebst der Alliteration, der vollkommene oder der dessen Stelle vertretende, aus Noth unvollkommene Reim, aber auch nur der unmittelbar gebundene (*Homoeoteleuton*) — denn nur dieser entspricht zunächst dem angegebenen Zwecke und hat darin allein seinen hinreichenden Entstehungsgrund —, ein anderes charakteristisches Merkmal der ältesten Volkspoesie oder der noch ganz volksmässigen Kunstpoesie, und wir finden ihn in dieser Gestalt fast bei allen, schon einigermassen cultivierten Nationen des Orients oder Occidents, von deren ältester Poesie (Volks- oder noch ganz volksmässiger Kunstpoesie) Denkmäler auf uns gekommen sind, und zwar als etwas angeboren-ursprüngliches, allgemein-menschliches, wie Poesie und Musik selbst, das ebenso wenig die ausschliessliche Erfindung eines einzelnen Volkes oder einer bestimmten Zeit sein kann[9]).

Es bedarf ferner wohl ebensowenig eines Beweises mehr, dass auch von je her die Volkslieder, als Lieder im eigentlichen Sinn, d. h. nur zum Absingen bestimmte und wirklich abgesungene, meist nach gegebenen Melodien gemachte Gedichte oder Gesänge, wie noch heutiges Tages alle ächt volksmässigen (und daher um so mehr, je naturwüchsiger, je freier noch von dem Einflusse der gelehrten und höfischen Dichtkunst die Volkspoesie geblieben war), aus Strophen oder strophenmässigen Abtheilungen bestehen mussten, denen, weil diese Lieder meist bei religiösen oder andern Volksfesten (Ritual-, Helden-, Tanz- und Spiellieder) öffentlich abgesungen wurden, woran das ganze versammelte Volk wenigstens stellenweise Theil nahm, häufig ein Chor- oder Rundgesang (Refrain) angehängt wurde. Ich werde diese beiden Punkte im Verfolge noch insbesondere und ausführlicher besprechen.

Man wird also zu dem analogen Schlusse berechtigt sein, dass auch die Lais ursprünglich eine ähnliche Form hatten, d. h. kurze[10]), rhythmische Zeilen (Halbverse) mit unmittelbar gebundenen — noch häufig ungenauen, aus Noth unvoll-

kommenen, nur anklingenden (mit kunstloser Assonanz statt des vollkommenen Reimes) und meist stumpfen [11]) — Reimen (*rimes plates*) [12]) in singbaren Strophen (*couplets*), oder strophenmässigen Abtheilungen (*tirades monorimes*) ohne oder mit Refrain.

Aber nicht nur aus der Analogie des typisch-formellen Charakters der Volkslieder überhaupt lässt sich auf diese ursprüngliche Form der Lais zurückschliessen, sondern auch aus dem, was sich davon in den französischen und englischen Bearbeitungen derselben durch die höfischen und meisterlichen Kunstdichter erhalten hat. Zwar sind fast alle französische (unter welchen ich, der Kürze wegen, auch immer die anglonormandischen begreife) [13]) und ein paar englische (wie die *Lais del Freisne*, *d'Orpheo*, *Syr Degore*) in den seit dem 12ten Jahrhunderte in erzählenden und didaktischen Gedichten der bloss sagenden Hofpoesie allgemein üblichen kurzen (*de huit syllabes*; *of four accents*) Reimpaaren (*à rimes plates*; *riming couplets*) abgefasst (daher im Mittelenglischen vorzugsweise *Ministrel metre* genannt). Aber ist denn nicht gerade diese Form, wie überhaupt jede, in welcher der unmittelbar gebundene Reim vorherrscht, zuletzt aus der Volkspoesie hervorgegangen? Bestand nicht eben der Hauptfortschritt jener höfischen Poesie nur in der mit künstlerischem Bewusstsein vorgenommenen Regelung der volksmässigen Form, d. h. in der Einführung eines Gleichmasses (Isometrie, sei es durch Sylbenzählung, sei es durch Feststellung der Zahl der Hebungen und ihres Verhältnisses zu den Senkungen) für die früher oft gar zu ungleich langen rhythmischen Zeilen (vgl. Koberstein S. 106), und wie Lachmann (zu den Nibelungen und zur Klage S. 288) treffend sagt, im Umreimen minder genauer kurzer Verse in strenge Reime [14])? — Es haben sich also auch noch in diesen Ueberarbeitungen von der ursprünglichen Form die kurzen Verse und der unmittelbar gebundene Reim erhalten; aber die strophische Abtheilung ist schon verloren gegangen, wie dieses eben bei bloss zum Lesen und Sagen bestimmten Produkten der höfischen und meisterlichen Kunst ganz folgerecht eintreffen musste [15]). W. Wackernagel (die epische Poesie, im

Schweiz. Museum f. hist. Wissensch., Bd. II. Hft. 1. S. 86) hat daher sehr bezeichnend „diese paarweise reimenden kurzen Verse“ eine „unsangbare Umgestaltung der sangbaren vierzeiligen Strophe“ genannt.

Noch mehr von dem ursprünglichen strophischen Charakter der Volkslieder hat sich aber in der Form erhalten, in welcher die meisten mittelenglischen Lais abgefasst sind; sie bestehen nämlich ebenfalls aus Reimpaaren, jedoch ist jedem Reimpaare noch ein (meist kürzerer) Vers angehängt, deren wenigstens zwei durch denselben Reim verbunden sind (*aab ccb* u. s. w.), wodurch, je nachdem zwei, drei oder vier solcher Zwischenverse auf diese Weise verbunden werden, sechs-, neun- oder zwölfzeilige Strophen (*six- nine- twelve-line stanzas with tail-rime*, oder *tail-staves*, wie sie GUEST, *Vol. II. p.* 303 ff., nennt, oder Strophen mit *ryme couwee*, wie ROBERT OF BRUNNE diese Reimweise genannt hat) entstehen. Schon J. GRIMM hat mit dem ihm eigenen feinen Sinn für alles Volksthümliche das „Sang- und Volksmässige“ dieser Form richtig herausgefühlt, indem er (Ueber den altdeutschen Meistergesang, S. 169) davon sagt: „Die erzählenden englischen Gedichte des 13ten und 14ten Jahrhunderts wurden entweder französischen nachgeahmt, oder in diesem Sinn doch aus alten Liedern und Sagen hergenommen. Die Form ist daher jene französische selbst (d. h. kurze Reimpaare) oder eine sangmässige, etwas steifer und strenger gehaltene. Im Stil der letzten Art ist eine Aehnlichkeit mit gewissen unserer erzählenden gleichzeitigen Gedichte kaum zu verkennen, von denen sich sagen lässt, einmal, dass sich das Meistersängerische in ihnen freier, dann, das Volksartige enger und beschränkter zeige.“ Andere hingegen haben die durch denselben Reim verbundenen Zwischenverse für eigentlich überschlagende Reime (*rimes croisées, interwoven rime*) gehalten, wodurch diese Form zu einem Produkt der Kunstpoesie gemacht, ihre eigentliche Natur und das ihr zu Grunde liegende Princip gänzlich verkannt würde. Denn ich hoffe durch die genetisch-historische Entwickelung derselben nachzuweisen, dass diese Zwischenverse, weit entfernt, über-

schlagende Reime zu sein, vielmehr aus eigentlichen Refrains entstanden sind, ihre Stelle vertreten, und diesen ihren Ursprung und wahren Charakter nie gänzlich verläugnet haben; dass die dadurch gebildeten Strophenformen zuvörderst aus dem eigentlichen Volksgesange, zunächst aus dem volksthümlichen Kirchengesange hervorgegangen, und daher keineswegs ein Produkt der Kunstpoesie, vielmehr durchaus volksmässig sind.

Dazu ist es aber vor allem nöthig, sich die Geschichte des Refrains überhaupt (im weitesten Sinn, als Wiederholungs-, Schalt- und Schlussvers, Kehrreim) zu vergegenwärtigen, und da es leider noch gänzlich an einer solchen fehlt, so erlaube ich mir, nachstehende Andeutungen vorauszuschikken, die zwar keineswegs darauf Anspruch machen, diese Lücke auszufüllen, zu dem gegenwärtigen Zwecke jedoch genügen dürften.

Der Refrain (*refran*, *refrim*, *referre*) entstand wahrscheinlich aus dem Antheil des Volkes (oder der Gemeine) an Liedern, die von Einem oder Mehreren bei feierlichen oder festlichen Gelegenheiten, bei Gottesdienst, Spiel und Tanz, ihm vorgesungen wurden, indem es einzelne Worte, Verse oder ganze Strophen im Chor wiederholte (daher öfter vom Vorsänger selbst intoniert, oder an die Spitze des Liedes gestellt, wie der *Estribillo*), oder in den Pausen des Vorsängers (nach grösseren oder kleineren Absätzen, Tiraden, Strophen) ihm durch einen wiederholten Zuruf (ἐπίφθεγμα) antwortete, der wohl ursprünglich die durch das Vorgetragene in ihm erzeugte Stimmung, Beifall, Abscheu, Freude, Schmerz u. s. w. ausdrückte, in der Folge aber oft zur allgemeinen, stehenden Formel (derselben zu verschiedenen Liedern ähnlichen Inhalts), oder zur conventionellen Acclamation (ἐφύμνια, μεσύμνια; vorzüglich bei Kirchen-, Kriegs-, Fest- und Spielliedern) ward [16]).

Daher ist der Refrain so alt wie die Volkslieder selbst, und kommt vorzugsweise in diesen (besonders in den festlichen) und ihnen nachgebildeten (volksmässigen) Gesängen vor.

So — um nur beim Occident stehen zu bleiben — finden sich Spuren von dessen Gebrauch schon im klassischen Alterthum, und zwar gerade in volksmässigen Liedern; so waren die ephymnischen oder mesymnischen Aus- oder Zurufe *Ἰήϊε Παιάν, ὦ Διθύραμβε, ἰὼ Βάκχε, αἴ αἴ τὸν Λίνον* oder *τὸν Ἄδωνιν* und *Ὑμὴν ὦ Ὑμέναι ὦ* gesetzliche Refrains (auch in der ursprünglich doppelten Bedeutung dieses Wortes als eines Sprich- und Wiederholungswortes) und wesentliche Bestandtheile der ältesten chorisch-orchestischen Cultus- und Festlieder der Griechen, der Päane, Dithyramben, Iobakchen, Linodien, Adoniasmen und Hymenäen (S. Hephaestionis Alexandrini *Enchiridion, ed. Th. Gaisford. Lipsiae* 1832. *Περὶ ποιημάτων, c. XI. p.* 138; vgl. Hermann, *Elementa doctrinae metricae, p.* 28. — Santen zum *Terent. Maurus, p.* 148 — 150; — Zell, Ferienschriften *I.* S. 59, 66, 77; — Bode, Gesch. d. Hellenischen Dichtkunst, Bd. II. 1, S. 10 — 11, 78 — 79, 102 ff. 2, S. 291); so waren die *versus fescennini* der Römer „neben wiederkehrenden Formeln durch den Refrain ausgezeichnet" (Bernhardy, Grundriss der röm. Lit. S. 69); und mehrere Beispiele von diesen und anderen refrainartig wiederkehrenden Worten und Versen finden sich noch bei den griechischen und römischen Kunstdichtern, besonders wenn sie den Volkston nachahmen wollen; z. B. bei Aeschylus, *Agamemnon, v.* 120, 137, 154 *Wellauer;* — Euripides, *Troades, v.* 310 — 332 *Matthiae;* — Aristophanes, *Pax, v.* 1329 — 1353; — *Aves, v.* 1743 — 1750, 1765; — *Ranae, v.* 405 — 415; 1315 — 1322 *Invern.-Beck;* — Theocritus *I* (der Scholiast zu Vers 64 *τοῦτο δὲ λέγεται πρόφσμα, καὶ ἐπιμελῴδημα, καὶ ἐπῳδή*) und *II;* — Bion, *I;* — Moschus *III;* — Archilochus, Olympisches Siegeslied (*Kallinikos*, von dem ephymnischen Zurufe *Τήνελλα καλλίνικε*; vgl. Bode, a. a. O. S. 315); — Anacreon *XXXIX;* — Catullus, *LXI* (vgl. Haupt, *Quaestiones Catullianae, Lipsiae* 1837. *p.* 25) und *LXII;* — Virgilius, *Ecloga VIII;* — und im *Pervigilium Veneris.*

Ebenso finden wir schon sehr frühzeitig, und wieder vor-

zugsweise in volksmässigen Liedern, die Anwendung des Refrains in der mittellateinischen Poesie, und zwar wird der Refrain um so häufiger und regelmässiger, je mehr der Reim, mit dem er ohnehin in innerer Verwandtschaft steht, sich in den Vulgarsprachen ausbildete und auch in der lateinischen Mönchspoesie festsetzte; wobei noch der merkwürdige Umstand nicht zu übersehen ist, dass manche dieser lateinischen Lieder sogar Refrains in den Vulgarsprachen haben, was abermals den volksthümlichen Ursprung derselben, und ihre Bestimmung, den Antheil des Volkes an diesen Gesängen zu repräsentieren, beurkundet. So hat schon das berühmte, sogenannte alphabetische Volkslied des heiligen Augustinus gegen die Donatisten eine Art Refrain (*Hypopsalma*)[17]; so haben zwei Hymnen des Ven. Hon. Fortunatus (*Opera omnia, op. et stud.* M. A. Luchi. *Romae* 1786. 4. *Vol. I. p.* 47 — 48, *lib. II. cap. VIII In sacrum baptismum*, mit dem Refrain *Tibi laus;* und *cap. IX In laudem chrismatis*, mit dem Refrain *O redemptor*) und Gottschalk's von Orbais (st. 868/9, vgl. *Hist. litt. de la France, V.* 352 ff.) Klaglied (s. Lebeuf, *Dissertat. Paris* 1739. *p.* 493—495, mit dem Refrain *O cur jubes canere*) förmliche Refrains, und in Alcuin's Gedicht *ad Carolum regem* (*Alcuini opera, cura ac stud. Frobenii. Ratisbonae* 1777. *fol. tom. II. p.* 614) werden, wie in Virgilius Pharmaceutria, einzelne Verse refrainartig wiederholt. Seit dem 11ten Jahrhundert aber häufen sich die lateinischen Gedichte mit Refrain, wie z. B. die meisten der von Eccard (*Vet. monument. quaternio. Lipsiae* 1720. *fol.*) mitgetheilten *Cantica aliquot* (*VIII*) *saec. XI* im Volkston (s. *p.* 54 ff. *No. II. III. V. VI* und *VIII*); — das Kreuzlied des Berterus Aurelianensis (um 1188; vgl. *Hist. litt. de la France, XV.* 337 f.) mit einer Refrainstrophe (s. Roger Haveden, *Annal. pars post.* bei Savile, *Rer. angl. Scriptt. Francof.* 1601. *fol. p.* 639 — 640); — ein dem heil. Bernhard zugeschriebener Rhythmus (s. *Opera St. Bernhardi, ed. Mabillon. Paris* 1719. *fol. tom. V. col.* 914); — der *Planctus I.* Abaelardi

(in Greith, *Spicilegium Vaticanum*. Frauenfeld 1838, 8. S. 123 — 124, mit refrainartiger Wiederholung einiger Verse); — in Hilarii (des Schülers von Abälard) *versus et ludi. Paris* 1838. 8. das berühmte Klaglied *Ad Petrum Abaelardum* mit Refrain in französischer Sprache (S. 14 — 16); ebenso haben mehrere Lieder in dessen *Suscitatio Lazari* (S. 25 — 26, 27 — 28, 29 — 30), in dem *Ludus super iconia Sancti Nicolai* (S. 35 — 36, 37 — 38), und das Scherzlied *De Papa scolastico* (S. 41 — 42) französische Refrains; und in dessen *Historia de Daniel representanda* sind drei Gesänge mit lateinischen Refrains (S. 44 — 45, 47 und 51 — 52). — Wie frühzeitig und wie häufig überhaupt der Refrain in den religiös-dramatischen Gedichten, eben weil sie zur Darstellung vor dem Volke bestimmt waren, angewendet wurde, kann man aus den *Early Mysteries and other Latin Poems of the twelfth ane thirteenth centuries, edited .... by* Thomas Wright. *London* 1838. 8. ersehen, worin das *Primum Miraculum Sancti Nicholai* (S. 3 — 7) fast durchaus mit Refrain ist, das *Tertium* ein Schlusslied mit Refrain (S. 14), und das schon durch Raynouard's Auszug berühmt gewordene, hier aber zum erstenmal ganz abgedruckte halb lateinische halb provenzalische *Mysterium fatuarum virginum* theils ganz provenzalische Gesänge mit Refrain, theils lateinische mit provenzalischem Refrain hat (S. 57 — 59); auch sind mehrere der ebenda mitgetheilten *Carmina resonantia* mit Refrain (*I. IV. VII* und *VIII*). — Ebenso findet man in der Aebtissin Herrat von Landsberg (st. 1195) *Hortus deliciarum* (hgg. v. Engelhardt. Stuttgart 1818. 8. S. 138) ein Neujahrslied mit Refrain. — Wie allgemein endlich bei vorgeschrittener Entwickelung der Nationalpoesien in den Vulgarsprachen schon im 12ten und 13ten Jahrhundert — um späterer nicht zu gedenken — die Anwendung des Refrains auch in der volksthümlichen lateinischen Poesie ward, kann die nächste beste Sammlung der Art beweisen, und es genüge hier nur noch beispielsweise anzuführen die in Mone's Anzeiger für 1838 mitgetheilten lateinischen Lieder des 12ten Jahrh. (Sp.

102 ff. u. Sp. 287 ff.), worunter die Nummern 1, 3, 4, 5, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 26, 29, 31 u. 33 mit Refrain sind, und die aus der bekannten lateinisch-deutschen Münchener Lieder-Handschrift des 13ten Jahrhunderts von Docen gegebenen Proben, unter denen sich theils ganz lateinische Lieder mit Refrain (s. Docen's Miscellaneen, II. 191; — Aretins Beiträge, IX. 1309, 1314, 1318), theils lateinische Lieder mit deutschem Refrain (s. Miscell. II. 191—193), theils halblateinische, halbdeutsche Lieder mit Refrain (s. ebenda, 205—206) befinden; ja sogar ein, auch für die Sittengeschichte merkwürdiges lateinisches Lied mit altfranzösischem Refrain, der offenbar dem des obenerwähnten Klagliedes der Schüler Abälard's nachgebildet ist, enthält diese Handschrift [fol. 49 b], das ich durch die Güte des Hrn. Prof. Dr. Endlicher im Stande bin, im Anhang (No. III) mitzutheilen.

Es ist daher nicht zu verwundern, dass der Refrain in den Nationalpoesien in den Vulgarsprachen fast ebenso früh vorkommt, als die davon auf uns gekommenen Denkmäler zurückreichen, und dass bei einigermassen vorgeschrittener Entwickelung derselben auch dessen Anwendung immer häufiger, allgemeiner verbreitet und förmlicher ausgebildet wurde, so dass, wenn sich auch aus so frühen Zeiten natürlich keine eigentlichen Volkslieder erhalten haben, doch die auch hier vorzugsweise in für das Volk bestimmten oder volksmässigen Gedichten stattfindende Anwendung des Refrains abermals auf den volksthümlichen Ursprung desselben und dessen frühen und häufigen Gebrauch in der Volkspoesie selbst mit relativer Sicherheit zurückschliessen lässt. Man vergleiche nur z. B. was Rask (Verslehre der Isländer, S. 49—50) über den frühen und vielfachen Gebrauch des Kehrreims (*stef*, *vidhkvaedhi*) im Altnordischen sagt. Derselbe Gelehrte findet auch im Angelsächsischen schon sehr frühzeitig Spuren von der Anwendung des Refrains (vgl. Rask, *Grammar of the Anglo-Saxon tongue*, *transl. by Thorpe*, *p.* 165), und in der bekannten Exeter-Hs. ist ein Gedicht, spätestens aus dem 11ten Jahrh., schon durchaus mit Refrain (s. Cony-

BEARE, *p.* 240—241; — vgl. W. GRIMM, deutsche Heldensage, S. 20—22, und GUEST, a. a. O. II. p. 325—329, der aber aus dem zufälligen Umstand, dass sich kein älteres Gedicht mit förmlichem Refrain im Angels. erhalten hat, gegen alle Analogie folgert, dass der Refrain aus der lateinischen Kirchenpoesie in die angelsächsische übergegangen sei). Im Mittelenglischen kommen volksmässige Lieder mit Refrain schon vor dem funfzehnten Jahrh. (mit diesem werden sie bekanntlich so häufig, dass es gar keiner besondern Nachweisung mehr bedarf) vor (s. RITSON, *Ancient Songs and Ballads, London* 1829. 8. *Vol. I. p.* 11—14, 56—61 und 76—78, — und GUEST, *II. p.* 328—331, *part of a „lutel sermun," which was probably written soon after the year* 1200"). — Ebenso finden sich schon im Althochdeutschen Beispiele von refrainartiger Wiederholung, und zwar ebenfalls bei einem Dichter, der für das Volk schrieb (s. OTFRIED II. 1; V. 19; V. 23); und im Mittelhochdeutschen kommt der förmlich ausgebildete Refrain sehr häufig vor, z. B. in der erwähnten Münchener Liedersammlung (s. DOCEN Misc. II. 207), in einem Mysterium des 13ten Jahrh. (s. HOFFMANN, Fundgruben, II. 247), und wie oft bei den Minnesingern (wie bei Herzog JOHANN VON BRABANT, in BODMER's Sammlung, I. 7b; — HEINRICH V. STRETLINGEN, I. 45b—46a; — HEINRICH V. MORUNGEN, I. 56b; — TANHAEUSER, II. 66a; — NEIDHARD, II. 80b. u. 81a; — HEINRICH TESCHLER, II. 90a; — TALER, II. 100a; — STEINMAR, II. 105b, 106a, 106b, 107a, 107b, 108a, 108b, 109a; — REINMAR DEM FIEDELER, II. 110b; — GÜNTHER VON DEM FORSTE, II. 113b; — GELTAR, II. 119a; — MARNER, II. 168b; — und VON BUWENBURG, II. 179b). — Wie vielfach der Refrain in der Troubadours-Poesie angewendet wurde, und dass er gerade den volksmässigsten Liedergattungen derselben (den Tag-, Abend- und Tanzliedern) unentbehrlich war, haben RAYNOUARD (*Choix II.* 234—246), GALVANI (a. a. O. p. 135—178) und DIEZ (a. a. O. S. 92, 115, 117) nachgewiesen, von denen der Letztere sehr richtig bemerkt: „Erfindung der Trouba-

dours ist er“ (der Refrain), „versteht sich, nicht, sie fanden ihn in dem Kirchenliede, ohne Zweifel auch in dem Volksgesange vor.“ — Dasselbe gilt in fast noch höherem Grade von der Trouvères-Poesie; auch hier finden wir den Refrain vorzugsweise und sehr frühzeitig in volksmässigen Liedern; so in anglo-normandischen historischen Balladen (z. B. bei Ritson, *Vol. I. p.* 15—18) und Weihnachtsliedern (*Noëls*, z. B. bei De la Rue, *Vol. I. p.* 196—198), in den meisten altfranzösischen Romanzen (s. *Le Romancero françois.... Par M.* Paulin Paris. *Paris* 1833. 8. *No. I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XI. XIV. XV;* und *Roman de la Violette,.... publ. p.* Franç. Michel. *Paris* 1834. 8. *p.* 329—330), in Wächterliedern (*Aubes;* z. B. im *Romancero françois No. XIII*), in Tanzliedern, besonders in jenen, die man zu den *Caroles* sang[18]), in den Schäferliedern (*Pastourelles*, z. B. bei Roquefort, *État etc. p.* 367, 393; — A. Dinaux, *Les Trouvères cambrésiens. Paris* 1837. 8. *p.* 15—16, der dazu bemerkt: „*Le refrain des trois couplets qui suivent paraît être commun à une chanson très-populaire de l'époque*[19]);“ — *Poésies du* Roi de Navarre, *Vol. II. p.* 182—184; — Laborde, *Essai sur la musique, Vol. II. p.* 174 von Henri III. Duc de Brabant; *p.* 188 von Jean Errars; *p.* 216—217 von Richard de Semilli; — ebenso sind fast alle *Pastourelles* des Froissart mit Refrain); ja sogar unter den eigentlichen Kunstliedern (Minneliedern, *Chansons*) der höfischen Dichter gibt es viele mit Refrain (z. B. *Poésies du* Roi de Navarre, *II. p.* 24—25 *Ch. XI.* — *p.* 26—28 *Ch. XII.* — *p.* 42—44 *Ch. XIX;* — *Chansons du* Chatelain de Coucy, *p. p.* Fr. Michel, *p.* 28 — 30 *Ch. IV.* und *p.* 95—98 *Lai dame dou Faël*, letztere schon früher im *Rouman dou Chastelain de Coucy, p. XVII — XIX*, wo aber der Artikel *Lai* unrichtig mit *Lais* übersetzt wird, denn es ist eine eigentliche *Chanson*, ein Kunstlied, und kein volksmässiges oder *Lai;* — Laborde, *II. p.* 166 *Chanson* von Gillebert de Berneville, — *p.* 179 vom Vidame de Chartres, — *p.* 210 von Jean de Neu-

ville, — *p.* 213 — 214 von Richard de Semilli; — *Annuaire historique pour l'année* 1837. *p.* 156 — 158 *L'art d'aimer, chanson composée par* Moniot, *de Paris;* — *Oeuvres de* Rutebeuf, *Vol. I. p.* 170—174 *La chanson des ordres;* — Jubinal, *Rapport à M. le Ministre de l'Instr. publ. etc. Paris* 1838. 8. *p.* 39—41 *Chanson. Maistre Renas la fist de Nostre Signor.* — ebenda *p.* 52 — 53 *Ch. de* Colins Muzés; — Roquefort, *État etc. p.* 76 — 78 *No. V* und *VII* von Gillebert de Berneville; — und *p.* 213—214 *Complainte d'amour* aus dem *Paradis d'amour;* — *Li Jus Adan, ou de la feuillée, p. p. la Soc. des Bibliophiles franç. Paris* 1828. 8. *p.* 49 *Chanson du temps* (*XIII siècle*); und ebenda *p. XV—XVI* ein *Rondel d'*Adam de le Hale; — u. s. w.) nicht zu gedenken der Trinklieder des Olivier Basselin u. a., der *Chants royaux, Rotruenges, Serventois, Ballades, Rondels, Triolets, Chansons balladées, Virelais* und anderer lyrischen Formen der späteren höfischen und meisterlichen Kunstdichter, in denen der Refrain (*Rebriche, Fatras*) einen wesentlichen Bestandtheil ausmachte, weil eben nach dem Verfall der höfischen Kunst im 14ten und 15ten Jahrhunderte wieder mehr volksmässige Elemente auch in die immer meisterlicher werdende Kunstpoesie eindrangen[20]). Ja die Anwendung des Refrains beschränkte sich nicht blose auf diese lyrischen und lyrisch-epischen Lieder (Romanzen, Balladen), sondern selbst in einigen grossen Epen des romanischen Mittelalters findet man noch Spuren, die den früher auch hierin stattfindenden Gebrauch des eigentlichen Refrains oder refrainartiger Ausrufe und Tiradenschlüsse folgern lassen. So findet sich sogar noch ein eigentlicher Refrain in einem Theile des Anm. 10 erwähnten, von dem Herrn Baron von Reiffenberg unter dem Titel *La mort du Roi Gormont* bekannt gemachten äusserst merkwürdigen Bruchstückes einer solchen noch ganz volksmässigen *Chanson de geste*[21]); so schliessen in der ältesten Bearbeitung des Rolandsliedes, der anglo-normandischen *Chanson de Roland* (*p. p.* Fr. Michel. *Paris* 1837. 8.), einem der

frühesten, auch noch aus dem 12ten Jahrh. herrührenden Beispiele der noch volksmässigen, aber schon durch die gelehrte kirchliche Poesie modificierten epischen Formen, noch die meisten Tiraden mit dem refrainartigen Ausrufe *Aoi*[22]); in der Folge aber scheint der sechssylbige, den langzeiligen (zehn- und zwölfsylbigen) einreimigen Tiraden angehängte, und von diesen verschiedenreimige Schlussvers (meist mit weiblichem und manchmal durch mehrere aufeinanderfolgende Tiraden gleichlautendem Ausgang) in mehreren dieser *Chansons de geste* an die Stelle des ursprünglichen eigentlichen Refrains und des späteren refrainartigen Ausrufes getreten zu sein; denn in den ganz ähnlich construierten Gesängen des *Roman d'Aucasin et Nicolete*, den einzigen mit Musiknoten versehenen Gedichten der Art, hat der die einreimigen achtsylbigen Tiraden schliessende viersylbige Halbvers eine von der Weise der Tiraden verschiedene und sich stets gleichbleibende Melodie, die also refrainartig am Schlusse aller Strophen wiederholt wurde[23]).

Um endlich die (relativ) frühzeitige Anwendung des Refrains in den übrigen romanischen Sprachen zu belegen, genügt es, im Italienischen auf den berühmten Hymnus des heil. Franciscus von Assisi *In foco l'amor mi mise* (s. dessen *Opuscula, ed. Wadding. Lugd.* 1637, und *Poeti del primo secolo della lingua italiana. Firenze* 1816. 8. *Vol. I. p.* 19—22) und auf das Gedicht *Della guardia de' sentimenti* des Jacopone da Todi (*Laude di Frate Jacopone da Todi. Firenze* 1490. 8. *fol. a VI r°. col.* 2, und *Poesie spirituali, publ. da* Franc. Tresutti. *Venetia*, 1617. *lib. II. cant. VIII. p.* 114; — noch will ich auf den, schon von Diez, Poesie der Troub., S. 276, bemerkten Unterschied zwischen den provenzalischen und italienischen Tanzliedern aufmerksam machen, woran zwar den letzteren, den *Ballate*, der Refrain der provenzalischen schon fehlt, aber statt dessen derselbe Reim den letzten, oder die beiden letzten Verse der Strophen bindet; — doch gab es auch im Italienischen eine Art von Tanzliedchen mit Refrain, die sogenannten *Barzellette;* vgl. Galvani, p. 169 und 173);

im Spanischen auf einige von Alfons des Weisen *Cien Cántigas en lengua gallega, de milagros y loores de Santa María, etc.* (bei Castro *Bibliot. esp. tomo II. p.* 361 — 362, 633 — 636 und 640); und im Portugiesischen auf die von Diez aus dem *Cancioneiro dos nobres* mitgetheilten Beispiele (s. Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik, 1830, Februar, No. 21 — 22, Sp. 169 — 171) hinzuweisen.

Aus diesen Beispielen, die sich noch bedeutend vermehren liessen, geht also wenigstens so viel mit Bestimmtheit hervor, dass sowohl in der lateinischen (besonders in der nicht nach altklassischen Mustern gebildeten, mehr volksthümlichen — von den eigentlichen Kirchenliedern aber noch abgesehen), als auch in der Vulgarpoesie des ganzen Mittelalters die Anwendung des Refrains häufig stattgefunden hat, und gerade am meisten in den volksmässigen Gedichten; dass man also schon daraus auf den Gebrauch desselben in den (nicht auf uns gekommenen) eigentlichen Volksliedern auch jener früheren Zeiten zurückschliessen darf, was noch überdies durch die erweislich ächten Volkslieder aller Nationen der späteren Zeiten (seit dem 15ten und 16ten Jahrh. bis auf unsere Tage), in denen der Refrain eine so grosse Rolle spielt, zur Genüge bestätigt wird [24]).

Aber nicht bloss in weltlichen oder geistlichen, aber ausserkirchlichen, sondern auch in mit dem Gottesdienste verbundenen oder eigentlichen Kirchenliedern lässt sich die Anwendung des Refrains und refrainartig wiederholter Ausrufe seit den ersten Zeiten des Christenthums nachweisen, und zwar wieder vorzugsweise in solchen Kirchengesängen, an denen das Volk oder die Gemeinde theilnahm oder wenigstens ursprünglich theilgenommen hatte, deren Theilnahme durch antwortenden Zuruf (ὑπακοή oder *responsio*) eben der Refrain darstellen soll, und woraus der in der Kirchenmusik so häufig vorkommende Responsoriengesang (*populi succentus* oder *cantus responsorius*) hervorgegangen ist [25]). Findet man doch schon beim jüdischen Tempeldienste, dass mehrere Psalmen mit Refrains abgesungen wurden (vgl. Köster, Die Psalmen, S. XVIII. XXI. XXII. 168), und das *Pizmon* ist „eine

Gattung von Wechselgesängen oder Responsorien mit wiederkehrendem Refrain, die zu der grossen Masse der Synagogalpoesie gehört, welche man *Selihot* nennt“ (Delitzsch, zur Geschichte der jüdischen Poesie vom Abschluss der heil. Schriften Alten Bundes bis auf die neueste Zeit. Leipzig 1836. 8. S. 159).

Bei den Therapeuten in Aegypten wiederholte die ganze Versammlung im *Coro* (was doch immer eine Art Refrain ist) den Schlussvers der von dem Vorsitzer oder Anderen *solo* abgesungenen Hymnen (Philonis Judaei *opera*, *ed.* Th. Mangey. *Londini* 1742. *fol. tom. II*, *Περὶ βίου θεωρητικοῦ*, p. 484: *Μεθ' ὃν [πρόεδρον] καὶ οἱ ἄλλοι κατὰ τάξεις ἐν κόσμῳ προσήκοντι, πάντων κατὰ πολλὴν ἡσυχίαν ἀκροωμένων, πλὴν ὁπότε τὰ ἀκροτελεύτια καὶ ἐφύμνια ᾄδειν δέοι· τότε γὰρ ἐξηχοῦσι πάντες τε καὶ πᾶσαι*), und Eusebius Pamphilus, der dies dem Philo nacherzählt, bemerkt dazu, dass zu seiner Zeit bei den Christen allein genau dieselbe Sitte statt fand (*Eccles. hist. lib. II. c. XVII. ed. Zimmermann. Francof. ad Moen.* 1822. 8. *P. I. p.* 106, 13: *ἅπερ ἐπακριβὲς τὸν αὐτὸν ὃν καὶ εἰς δεῦρο τετήρηται παρὰ μόνοις ἡμῖν τρόπον, ἐπισημηνάμενος ὁ δηλωθεὶς ἀνήρ, τῇ ἰδίᾳ παραδέδωκε γραφῇ*). — So heisst es in den *Constitut. Apost. lib. II. c.* 58: *Ἕτερός τις [ἀναγινώσκων] τοὺς τοῦ Δαβὶδ ψαλλέτω ὕμνους, καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω* [26]). Wenn aber auch hier vielleicht mehr von einem refrainartigen *Coro* die Rede ist, so beweisen doch folgende Stellen, dass und wie die Psalmen (*psalmi responsorii*) auch mit einem eigentlichen Refrain (*ὑπόψαλμα*) abgesungen wurden: S. Iohannis Chrysostomi *expositio in Psalmum CXVII* (*opera omnia*, *ed. Montfaucon. Par.* 1724. *fol. tom. V.* 317): *τὸν μὲν γὰρ στίχον οἱ πατέρες, ἅτε ἦχον ὄντα καί τι ὑψηλὸν ἔχοντα δόγμα, τὸ πλῆθος ὑπηχεῖν ἐνομοθέτησαν, ἐπειδὴ τὸν ἅπαντα ἠγνόουν ψαλμόν, ἵνα κἂν ἐντεῦθεν ἀπηρτισμένην λάβωσι διδασκαλίαν* (dass nach dem Sprachgebrauch des Chrysostomus und der gleichzeitigen Kirchenschriftsteller unter *ὑπακούειν* nichts Anderes als *succinere responsum quod post singulos psalmi versus a populo*

repetebatur zu verstehen sei, hat Montfaucon p. 129 — 130, in dem Monitum zu Psalm. 41 gezeigt); B. Theodoreti, *episcopi Cyri*, *hist. eccl. lib. III. c.* 6 *De Apolline Daphnaeo et sancto Babyla*, wo von der Uebertragung der Reliquien des heil. Babyla in feierlicher Procession von Daphne nach Antiochien zur Zeit des Kaisers Julian die Rede ist, (*opera omnia, ex rec. J. Sirmondi denuo edd.* ... J. L. Schulze *et* A. Noesselt. *Halae* 1768 — 1774. 8. *tom. III. p.* 923): *οἱ* [*τοῦ Χριστοῦ*] *δὲ ἀσμένως τὸ ἄλσος καταλαβόντες, καὶ ἐπὶ ζεύγους τεθεικότες τὴν λάρνακα, πανδημεὶ ταύτης ἡγοῦντο χορεύοντες, καὶ τὴν Δαυιτικὴν ᾄδοντες μελῳδίαν, καὶ καθ' ἕκαστον κῶλον ἐπιφθεγγόμενοι, αἰσχυνθήτωσαν πάντες οἱ προσκυνοῦντες τοῖς γλυπτοῖς* (vgl. dazu Gerbert, I. p. 47 — 48). Aus dieser Sitte wird es erklärbar, warum Augustinus seinem oben angeführten, sogenannten alphabetischen Volksliede auch einen solchen Refrain (*Hypopsalma*) beifügte [27]).

Ja nach Einführung eines geregelteren, von Instrumentalmusik begleiteten Kirchengesanges und einer eigentlichen Liturgie wurde das Volk (in der abendländischen Kirche ungefähr seit dem 4ten Jahrh.) nur auf die, auch in der Urkirche schon üblich gewesene, refrainartige Wiederholung gewisser, die Gebete oder Gesänge der Priester (*praelectores et praecentores*) beantwortender Zu- oder Ausrufe, der sogenannten liturgischen Formeln (*formulae solemnes*), besonders des *Kyrie eleison* und *Halleluja*, beschränkt [28]).

Wie das *Kyrie* (von dem es Hoffmann, Gesch. des deutschen Kirchenliedes, hinlänglich nachgewiesen hat; vgl. auch des Abbé De la Bouderie *Dissertation sur le Kyrie Eleyson, insérée au Journal des Paroisses, et imprimée à part* [Paris 1831. in 8. besonders p. 10 über die *Kyrie farcis*]), war nämlich auch das *Halleluja* schon frühzeitig ein unter dem Volke allgemein verbreiteter Freudenruf, und daher ein ächt volksmässiger Refrain geworden; denn schon in den ersten Jahrhunderten des Christenthums kommt es, ausser in den eigentlichen Kirchenliedern (*Psalmi allelujatici*, *Responsoria allelujata*, *Antiphonae alleluja-*

ticae), auch als Freudengesang der Kinder, Landleute, Hirten und Schiffer, und als Feldgeschrei oder Schlachtruf vor (man s. die Beweisstellen bei Wernsdorf a. a. O. p. 21, und Gerbert a. a. O. I. p. 59 — 60), und schon damals scheint sich dieser Freudengesang oder Jubelruf durch längeres Aushalten der Töne und Ziehen der Sylben, besonders der Endsylbe, charakterisiert zu haben [29]), was bekanntlich die Musiker und Liturgen des Mittelalters *Neuma* oder *Pneuma* nannten, d. i. Erguss einer lebhaften, feierlichen Freude, die sich nicht in Worten, sondern mehr in einer Art von Jauchzen (*longus sonus iubilationis*) äussert [30]). Wie man aber das Kyrie nach dem Introitus in den feierlichen Messen an den vornehmsten Festtagen durch eingeschobene biblische Sprüche und andere Paraphrasen (*versus*, *versiculi*), die man *Tropen* nannte [31]), ausdehnte, so wurde (seit dem 9ten Jahrh. ungefähr) auch das Alleluja nach dem Graduale, oder vielmehr die auf dasselbe folgende, bloss die letzte Sylbe (*ja*) melismatisch wiederholende Jubilation (*Alleluja*, *Baha*, *Sequentia*) in solchen Messen mit Texten (Lobgesängen zu Ehren Gottes, der heil. Jungfrau, und besonders des Heiligen, dessen Fest gefeiert wurde; daher *laudes* oft mit diesen Alleluja-Sequenzen gleichbedeutend von den Liturgen gebraucht) versehen, die ebendeshalb auch *Sequenzen*, oder, weil sie unmetrisch waren, *Prosen* genannt wurden [32]). Diese Prosen oder Sequenzen waren also nur eine Fortsetzung des eigentlichen *Cantus allelujatici*, an dessen Melodie sie sich anschlossen [33]), und die daher auf dieselbe Weise (wenigstens anfänglich) gesungen wurden, wie jener, d. h. nach jeder Langzeile (*versus*) wurde der Refrain *Alleluja* (ursprünglich von der ganzen Gemeinde, *laicorum popularitas*, später von dem deren Stelle vertretenden Sängerchor, *schola cantorum*) wiederholt [34]). Daher schon in jenen Prosen, die noch bloss aus rhythmischen (meist zweitheiligen) Langzeilen bestehen, diese häufig auf die Vocale *a* oder *e* auslauten (oft alle, manchmal nur mehrere, jedoch so, dass es erkennbar bleibt, dass dieser Auslaut kein blos zufälliger sei), je nachdem sich der Refrain Allelujа oder Kyrie daranschloss, zu

dem sie gleichsam den Uebergang bildeten [35]), oder dessen Stelle sie vertraten, wenn er, wie bei minder feierlichen Gelegenheiten, besonders später, wohl geschehen mochte, nur am Anfang oder zu Ende (d. h. am Schlusse der ersten oder letzten Langzeile oder Halbstrophe) gesungen [36]), oder ganz weggelassen wurde; ja im letzteren Falle scheint öfter ein anderer Refrain, aber ebenfalls noch ein eigentlicher, an die Stelle des Alleluja oder Kyrie getreten zu sein, der auch nach jeder Langzeile, oder in den späteren, schon strophisch gebauten Sequenzen nach jeder Halbstrophe wiederholt wurde [37]). Denn bei der fortschreitenden Entwickelung der rhythmischen und Vulgarpoesie und der dadurch immer fester begründeten, fast ausschliessenden Herrschaft des Reims hatten sich auch in den Prosen oder Sequenzen (und zwar gerade in dieser Gattung des Kirchengesanges, als der volksmässigsten, wird der Einfluss der volksthümlichen Poesie auch am sichtbarsten —) aus den ursprünglichen, kaum einen bestimmten Rhythmus erkennen lassenden und meist nur am Schlusse assonierenden Langzeilen (zum Theil auch ebendeshalb Prosen genannt; vgl. Anm. 32) rhythmisch gegliederte Reimstrophen gestaltet, und insbesondere aus den dreitheiligen Langzeilen — und zwar dreitheilig, weil, wie wir erst bemerkt haben, in ihnen bereits an die Stelle des Alleluja oder eines anderen eigentlichen Refrains (des dritten rhythmischen Gliedes der musikalischen Phrase, der Final-Cadenz) ein drittes Satzglied (des Textes) getreten war — Halbstrophen (weil nämlich, wie wir später sehen werden, in der Regel zwei Langzeilen nach demselben Choral gesungen wurden, daher gleiche Sylbenzahl und gleichen Rhythmus haben mussten, und, nach strophischer Bildung, ein rhythmisches Ganzes, eine Strophe ausmachten) mit zwei unmittelbar (leoninisch) gereimten Zeilen (Reimpaar) und einer (meist kürzeren) Schlusszeile, durch deren Reim alle, mehrere oder wenigstens zwei Halbstrophen (ursprünglich Langzeilen) verbunden wurden, welche Halbstrophen oder Langzeilen man in der Terminologie der mittelalterlichen Vers- oder Reimlehre *versus tripertiti caudati* nannte, eben von der Dreitheiligkeit der (ursprünglichen) Langzeilen

und jenem Reim der Schlusszeile (*cauda*), durch welchen die Halbstrophen mit einander verbunden oder gebunden wurden, und woraus, je nachdem zwei, drei, vier oder mehr Halbstrophen durch denselben Reim der Schlusszeile gebunden waren, sechs-neun-, zwölfzeilige Strophen u. s. f. entstanden; diese *versus tripertiti caudati* sind also sowohl dem Namen als der Form nach ganz identisch mit ROBERT'S OF BRUNNE *ryme couwee* [38]). Dabei ist es aber wesentlich, die ursprüngliche Natur dieser Schlusszeilen der Halbstrophen, nämlich ihre Entstehung aus eigentlichen Refrains und Stellvertretung derselben — weshalb wir sie auch künftig nur Refrainzeilen [39]) nennen wollen — nicht zu vergessen, und sie nicht etwa für überschlagende Reime, und daher für ein Product der Kunstpoesie anzusehen, während eben sie (als ursprüngliche Refrains) mit ein Zeugniss geben für die volksthümliche Grundlage und Volksmässigkeit dieser Gattung Kirchenlieder [40]), deren Entwickelung aus dem Volksgesange theils schon aus dem bisher Gesagten erhellt, theils, wenn wir in der Folge nochmals auf diese, für die vorliegende Untersuchung überaus wichtigen Prosen oder Sequenzen zurückkommen müssen, in anderen Beziehungen nachgewiesen werden soll.

Diese Reimart und Strophenform sind nebst der ebenso volksmässigen von zwei-, vier-, sechs- oder mehrzeiligen, unmittelbar (einreimig oder paarweise) gereimten Strophen ohne Refrainzeilen, bei weitem die vorherrschenden in den späteren (eigentlich strophisch gebauten) Prosen oder Sequenzen, und es finden sich zahlreiche Beispiele von den verschiedenen Arten derselben in jedem Sequentiar (vorzugsweise in dem reichen *Elucidat. eccl.* CLICHTOV'S; — ja selbst bei FOLLEN, a. a. O. S. 35, 41, 49, 57, 97 u. s. w.), indem bald noch alle Refrainzeilen der Halbstrophen durch denselben Reim gebunden sind, bald nur mehrere, bald endlich nur zwei, aus welcher letztern Art die normale sechszeilige Strophe entstand, die, nebst ihrer Verdoppelung, der zwölfzeiligen, am häufigsten vorkommt [41]). So ist in dieser sechszeiligen Strophe schon die Prosa *De Epiphania* des St. Galler Mönchs HARTMANN, Schülers des 912 verstorbenen NOTKER des Stam-

melnden, abgefasst (s. *Biblioth. patrum, Lugduni, vol. XXVII. p.* 517. *col.* 1). Nach dem Muster dieser sechszeiligen Sequenzenstrophen wurden, ausser den erwähnten dreitheiligen daktylischen Hexametern, ebenfalls schon sehr frühzeitig auch viele andere geistliche (nicht eigentlich kirchliche) und weltliche lateinische Rhythmen abgefasst; so z. B. schon das bekannte Klaglied über den Verfall der Kirche, das dem WALTHER MAP zugeschrieben wird (bei FLACIUS, *de corrupto eccl. statu, p.* 9 — 15, und besser bei LEYSER, *l. c. p.* 779 — 784; — ebenso mehrere andere Klage- und Spottlieder bei FLACIUS, p. 101, 406, 461, 470); mehrere Gedichte der HERRAT VON LANDSBERG (*Hortus deliciar.* S. 128, 131, 147; vgl. LACHMANN, über die Leiche, S. 426); *De conflictu vini et aquae* (aus der Münchner Liederhandschrift mitgetheilt von DOCEN, in ARETIN's Beiträgen, B. IX. S. 1316 — 1317, No. VII, der aber das in der Handschrift, wie gewöhnlich, in continuo geschriebene Gedicht, in zweizeiligen Halbstrophen, d. i. die Reimpaare in einer Langzeile, abdrucken liess, welche Abtheilungsart, so wie die erwähnte je einer Halbstrophe in einer Langzeile, vgl. Anm. 38, jedoch öfters, wenigstens in Drucken, vorkommt); der Klagegesang HELOISENS und ihrer Klosterschwestern an dem Grabe Abälards (bei FOLLEN S. 129); des heil. EDMUND VON CANTERBURY *Psalterium B. M. V.* (bei GREITH, a. a. O. S. 133 — 134); HILARII, *Versus et ludi, p.* 11, *No. IV.* u. s. w.; und aus des Letzteren Mysterien *Suscitatio Lazari* (ebend. p. 26—27, 28, 31) und *Historia de Daniel repraesentanda* (ebend. p. 52, 58, 59 — 60), und aus den von TH. WRIGHT herausgegebenen *Early (latin) Mysteries* (p. 13 — 14, 32 — 33, 45 — 53, 59 — 62) ersieht man, wie bald und wie häufig diese Strophenform (bald mit eigentlichen Refrains, bald mit Refrainzeilen) auch in jenen geistlichen Volksschauspielen angewendet wurde.

Natürlich ging eine so durchaus volksartige Form auch sehr bald aus der mittellateinischen in die Vulgarpoesie über, und erscheint auch hier, was wohl zu beachten ist, am häu-

fügten in geistlichen, moralisch-ascetischen und volksmässigen Gedichten.

So findet man bei den Troubadours, und zwar gerade bei den ältesten, die *rime couée* nicht nur häufig mit andern (überschlagenden) Reimweisen verbunden, sondern auch oft unvermischt Strophen (meist sechszeilige) bildend; z. B. bei Bernard de Ventadour (Raynouard, *Choix etc. III. p.* 61 — 62); Bertrand de Born (*III.* 142 — 144, *IV.* 157 — 160); Marcabrus (*III.* 373 — 374; er nennt dies Gedicht *vers*, d. i. die volksmässigste Form der Troubadours-poesie: *Cortezamens vuelh comensar un vers;* — *IV.* 129 — 131); Peire d'Auvergne (*IV.* 297 — 301, und Diez, Leben und Werke d. Troub., S. 70; beide Gedichte sind *Sirventes*); dem Mönch von Montaudon (Raynouard, *IV.* 368 — 373, ebenfalls ein *Sirventes*); Fra Payre Cardinal (Raynouard, *Lex. rom. I. p.* 464 — 473: *Aissi comensa la Gesta de Fra P. C.;* — und Galvani, *l. c. p.* 210 — 216: *Sermôs: Predicator;* Bruchstücke daraus auch bei Raynouard, *Choix*, *V.* 306 — 307; — vgl. was Galvani p. 209 über den volksmässigen Charakter der *Sermôs* sagt); Guirautz de Cabreira (Raynouard, *Choix*, *V.* 167 — 168, und Galvani, p. 278 — 279: *Cabra Juglar*) und Guirautz de Calanson (Raynouard, *Choix*, *V.* 168 — 169, Galvani, p. 280 — 281, und Diez, Poesie d. Troub. S. 42: *Fadet Joglar;* — die beiden letzteren Gedichte sind *Ensenhamens* oder Unterweisungen für Spielleute; vgl. Diez, a. a. O. S. 221 — 222, und werden beide in dem *Cod. Estens.* dem Guiraut von Cabreira beigelegt; vgl. Galvani p. 278) u. s. w. Dabei ist noch zu bemerken, dass in den derartigen Gedichten der Troubadours die Refrainzeilen aller Halbstrophen durch denselben Reim mit einander verbunden werden (also noch recht refrainartig); dass aber meist auch die Strophenzeilen derselben Strophe, manchmal sogar aller Strophen, durch denselben Reim untereinander gebunden sind, was allerdings schon eine weitere Ausbildung der Kunstpoesie ist, und ein Bestreben verräth, diese Form ihrem Princip zu assimilieren, wodurch man um so leichter verführt wird,

auch hierin nur überschlagende Reime zu sehen (vergl. Anm. 40).

Ebenso frühe, wo nicht noch früher, lässt sich bei den Trouvères die Anwendung der normalen Strophe mit *rime couée* nachweisen; denn schon der anglo-normandische Trouvère EVERARD DE KIRKHAM (in der ersten Hälfte des 12ten Jahrh.) hat seine Uebersetzung der sogenannten Distichen CATO's in so gereimten sechszeiligen Strophen abgefasst, und eine, mit dieser Uebersetzung in derselben Handschrift (*Ms. Arundel. No.* 292, im Brit. Mus. — vgl. die Beschreibung derselben von TH. WRIGHT in den Altd. Blätt. II. S. 141 ff., besonders No. 10 und 18) befindliche Leidensgeschichte Jesu (*a kind of sermon*), die aus 126 solchen Strophen besteht, wird ebenfalls diesem Mönche zugeschrieben [42]. In solchen (118) Strophen ist eine ganze Predigt (*sarmun*) aus dem 13ten Jahrh. abgefasst [43]. Nicht minder merkwürdig und den volksthümlich-kirchlichen Ursprung der *rime couée* bestätigend ist es, dass alle (drei) bis jetzt bekannt gewordenen altfranzösischen Gedichte (aus dem 12ten bis 14ten Jahrh.), welche die aus der kirchlich-lateinischen Poesie in die Volksdichtung übergegangene Sage von SALOMON und MARKOLF zum Gegenstande haben, gerade in dieser Reimart abgefasst sind; ja dieses Beispiel ist um so merkwürdiger, als eben in den formellen Verschiedenheiten dieser drei Versionen sich noch in so später Zeit und so augenfällig die schon an den Prosen nachgewiesene Entstehung und Umgestaltung der Refrainzeilen, d. i. des charakteristischen Merkmals dieser Strophenart, wiederholt und bethätigt [44]. Einen noch schlagenderen Beweis für meine Entwickelung dieser Reimart und Strophenform aus dem volksthümlich-lateinischen Kirchenliede, und insbesondere aus den Alleluja-Sequenzen, liefert das von MICHEL (*Roman d'Eustache-le-Moine, Notes p.* 114—115) mitgetheilte anglo-normandische Trinklied, aus dem 13ten Jahrh., *Letabundus* (*Ms. du Roi, Musée Brit.* 16. *E VIII. fol.* 103 *r°.*; vgl. MICHEL, *Rapports etc.*, in 4°, p. 24—26), das eine Parodie der berühmten gleichnamigen, und oben (Anm. 36) erwähnten *Prosa de nativ-*

tate Domini des heil. Bernhard ist, und das nicht nur in Sylbenzahl, Rhythmus, Reimweise und Strophenform genau der lateinischen Prose nachgebildet ist, weil es offenbar nach derselben Melodie (s. Musikbeilage II) gesungen wurde, sondern sogar davon noch das Alleluja und die damit correspondierenden Schlussglieder der Halbstrophen (oder Langzeilen), also gerade die Refrainzeilen, wörtlich (d. i. in lateinischer Sprache) beibehalten hat [45]).

Aber auch die Trouvères im engeren Sinne oder die höfischen Kunstdichter, und die Rhetoriker oder meisterlichen Kunstdichter haben sich noch öfter dieser Strophen mit *rime couée* bedient, und zwar gerade in geistlichen oder volksmässigen Gedichten; wie z. B. in der *Aube* im *Romancero françois* (No. XIII. p. 66—69; noch überdies mit einem eigentlichen Refrain; vgl. S. 24); — Hugues de Cambray (gegen das Ende des 13ten Jahrh.) in seiner *Complainte* (*Planctus*, welchen Namen auch oft die *Epistolae farcitae* und die Sequenzen selbst führten) *dou Crucefiement Jhesu Crist* (s. *Bulletin du Bibliophile*, 1837. No. 18. p. 581; dieses Gedicht in sechs- und zwölfzeiligen Strophen mit *rime couée* fehlt in dem Verzeichnisse der Werke dieses Trouvère bei Dinaux, *Trouv. cambres.* p. 123—125); — Jean Moniot d'Arras (aus derselben Zeit) in einer *Pastourelle* (bei Laborde, *l. c. II. p.* 205—206, und Legrand, *l. c. II. p.* 385—386, in zwölfzeiligen Strophen); — der berühmte Gerson in seiner Uebersetzung von Bonaventura's Meditationen, 14: *Les heures de la passion de J.-C. par vers et bons metres de six*, in 80 sechszeiligen Strophen, und 23: *Devote oraison en françois par vers douzains, faits en l'honneur de la glorieuse vierge Marie*, in zwölf solchen zwölfzeiligen oder Doppelstrophen (vgl. Paris, *Mss. franç. II. p.* 118—119); — Christine de Pisan in der oben (Anm. 37) angeführten *Prière à Notre-Dame*, in eben solchen sechszeiligen Doppelstrophen mit dem noch überdies am Ende jeder Strophe angehängten eigentlichen Refrain *Ave Maria*; — Olivier Basselin, der bekannte normandische Volksdichter und Schöpfer der *Vaux-de-Vire*, in seinen

Trinkliedern (s. *Vaux-de-Vire d'* Ol. Basselin. *Caen* 1821. No. XVII. XXX. LI. LII. LIV. LV).

Ebenso, und aus demselben Grunde, wie in den lateinischen Mysterien (s. eben S. 33), wurde auch in den dramatischen Spielen des französischen Mittelalters, den *Jeus*, *Mystères* und *Moralités*, diese Strophenform häufig angewendet (hier natürlich nur neben anderen Strophen- und Reimweisen, und besonders in den mehr lyrischen Stellen); wie z. B. schon in dem *Jus d'Adan ou de la Feuillée* von Adam de le Halle (*Théâtre franç. au moyen-âge... par MM.* Monmerqué *et* Fr. Michel. *Paris* 1839. *gr.* 8. *p.* 57 — 61, 92; — vgl. auch über diesen Dichter, gest. 1289, Dinaux, *l. c. p.* 45 — 71, der aber, p. 54, diese sechszeiligen Strophen fälschlich mit den italienischen Terzinen zusammenstellt); und in dem *Jus de St.-Nicholai* von Jehan Bodel d'Arras (ebenda, p. 166 — 167, 171 — 173, 175 — 178, 191 — 192, 198 — 199, 203 — 205, 207). Daher sagt noch Henry de Croy (*l. c. fol. A.* 111 *r°.*): *Autre taille de vers sisains qui se font en moralitez et ieus de personnages en responce au redargutions* (vorzüglich an den lyrischen Stellen oder bei Beschreibungen). *Et sont communement de trois lignes, de quatre lignes et de sept lignes* (d. h. wohl: die Halbstrophen sind dreizeilig, was die normale Form ist, oder vierzeilig, nämlich je drei Strophenzeilen vor der Refrainzeile, oder die eine Halbstrophe hat zwei Strophenzeilen, die andere drei vor der Refrainzeile, was daher eine siebenzeilige Strophe gibt; so verstehe ich wenigstens die etwas dunkle und ungenaue Terminologie dieses *Maistre de Rhétorique*) *et composees de six sillabes.* Dass hier aber vorzugsweise von der normalen sechszeiligen Strophe die Rede ist, zeigt das *Exemple:*

La guerre.	*La paix.*
Jay bruit regne en court	*Je suis sans secours*
En champs et en court	*Mais apres decours*
En lautre et en lune	*Voit on prime lune* [46]).

Nicht so häufig finden sich die Strophen mit *rime couée* (besonders die normalen und unvermischten) in den Dichtun-

gen der übrigen romanischen Nationen, und zwar weil auf diese schon von vorne herein die früher entwickelte süd- und nordfranzösische Kunstpoesie mehr oder weniger einwirkte und eben dadurch das Vorherrschen der überschlagenden Reime frühzeitig befördert wurde; doch fehlt es auch hier nicht ganz an Beispielen von der Anwendung jener Strophenform, und gerade wieder vorzugsweise in geistlichen, den Prosen nachgebildeten Gedichten von mit der Kirchenpoesie vertrauten Priestern; wie z. B. bei den Spaniern von dem ERZPRIESTER VON HITA und von NICOLAS-NUNNEZ in ihren Marienliedern [47]), und selbst noch von RODRIGO DAVALAS, JUAN DE MENA u. A. in den *Preguntas y Respuestas* und anderen eigentlich höfischen Kunstgedichten, wiewohl hier auch mit einer eigenthümlichen, in dem Principe der Kunstpoesie gegründeten Modification [48]); — und bei den Italienern vom FRATE JACOPONE DA TODI in seinen *Cantichi ouero Laude* [49]), und von FRANCESCO DA BARBERINO in seinen *Documenti d'amore* [50]).

Dass diese Form auch unter den keltischen Nationen, und namentlich unter den Iren, schon sehr frühzeitig volksmässig war, sehen wir aus folgender Stelle bei WALKER (*Historical Memoirs of the Irish Bards. Dublin* 1786. 4. *p.* 110, Anm. *p.*): *These poems (the Oisin poems of the* 11*th and* 12*th cent.) were evidently calculated to be sung to the accompaniment of the Harp; for the are, in general, in that short measure which was formerly sung to that instrument by the English Minstrels. Vide Tale of Sir Topas, Sir Bevis of Southampton, Guy of Warwick, and several other old English ballads.* Denn diese englischen Gedichte, auf die hier hingewiesen wird, sind in der That in der normalen sechszeiligen Strophe mit *rime couée* (*six-line stanza with tail-rhime*) abgefasst. — Noch häufiger, und ebenfalls sehr frühzeitig, kommt diese Form im Wälschen (Anglo-kymrischen) vor, und wurde auch hier offenbar der lateinischen Kirchenpoesie nachgebildet, wie aus zahlreichen Beispielen in den Gedichtsammlungen der älteren Barden erhellt [51]). Auch muss

sie unter den Walisern bald volksmässig geworden sein und sich lange erhalten haben; denn mehrere ihrer sogenannten *Pennillion*, oder Stegreifgedichte, die sie zur Harfe oder zum *Crwth* singen, sind noch in dieser Form abgefasst (s. z. B. bei Jones, *l. c. p.* 62, 63, 64, 66, 68), und ebenso cornische *Ordinalies* oder *Interludes* (s. ebenda p. 70). — Ueber ihre Anwendung im Bretonischen (Gallo-kymrischen) vergl. Anm. 46.

Dass in den germanischen und skandinavischen Schriftdenkmälern des Mittelalters diese Reim- und Strophenform *seltener* vorkommt, liegt theils in dem noch lange fortdauernden Gebrauch des Stabreimes und dem vorherrschenden Einfluss des Systems der Alliteration überhaupt, theils (besonders in Beziehung auf die germanischen) in der, selbst in der Volks- und geistlichen Poesie, schon frühzeitig vorherrschend epischen Richtung und dem erzählenden oder betrachtenden Tone, denen die mehr lyrischen Strophen mit Refrain minder zusagten (vgl. Lachmann, über Otfried, in der *allgem.* Encyklop. S. 280, Sp. 1), theils endlich in dem, dem Strophenbau der (mittelhochdeutschen) lyrischen Poesie, selbst der volksmässigen, zu Grunde liegenden Gesetze der Dreitheiligkeit [52]). Doch fehlt es auch hier nicht an Belegen von der Einführung und dem mehr oder minder frühzeitigen und häufigen Gebrauche der Strophen mit *rime couée.* So finden wir im Altdeutschen, abgesehen von der häufigen Anwendung dieser Reimart in den Leichen und in den aus ihrer Vermischung mit anderen Reimarten entstandenen Strophenformen — wovon ich später sprechen werde — bloss damit gebildete Strophen schon bei den höfischen Dichtern, und zwar wieder vorzugsweise in geistlichen Liedern, Tanzweisen (geistliche und weltliche Reihen waren ja *jubili* und gingen oft genug nach derselben Melodie) und Sprüchen [53]); später in volksmässigen Gedichten, ja selbst schon vor dem 16ten Jahrh. in eigentlichen Volksliedern [54]).

Häufiger, aber natürlich viel später, finden wir die Strophen mit *rime couée* im Altniederländischen, wo sowohl die nationelle, als auch die Zeitrichtung eine Form begünstigte,

die ihrem geistlich-volksmässigen Ursprung und Charakter nach so sehr damit zusammenstimmte, nämlich im 14ten und 15ten Jahrhundert, in denen die ohnehin schon im Charakter der Nation begründete religiös-didactische Richtung die vorherrschende wurde, und zwar gerade am meisten in solchen Gedichten, die dieser Richtung angehören, wie in geistlichen Liedern, Densprüchen, moralisch-ascetischen, oder didactischen Gedichten, und selbst schon in eigentlichen Volksliedern [55]).

In der altnordischen oder isländischen Alliterationspoesie kann natürlich von dem Vorkommen unserer Reimstrophe so wenig, als von irgend einer anderen im eigentlichen Sinne die Rede sein (vgl. J. Grimm, Altd. Meistergesang, S. 161 — 162); doch ist es merkwürdig, dass eine uralte Versart des *Fornyrdhalag*, die sechszeilige Strophe *Liodhaháttr*, ihrem Bau nach (die beiden ersten Zeilen und die vierte und fünfte sind mit einander verbunden, natürlich durch den Stabreim, die dritte und sechste aber stehen einzeln da und haben einen anderen Tonfall) sowohl mit unserer sechszeiligen Strophe, als mit den dreitheiligen Hexametern (*dactylici tripertiti caudati*) Aehnlichkeit hat, indem ebenfalls drei isländische Verszeilen (oder eine Halbstrophe) einem solchen Hexameter entsprechen (s. Rask, Verslehre der Isländer, S. 33 und 37). — Im Altdänischen (*Gammel Dansk*, von 1400 — 1530) hingegen finden wir schon mehrere Beispiele von dem Gebrauche der Strophen mit *rime couée*, besonders in der nach der kirchlich-lateinischen gebildeten Mönchspoesie [56]); ebenso in der älteren schwedischen Poesie, und ebenfalls vorzugsweise in geistlichen oder von Geistlichen verfassten Gedichten, und selbst in historischen Volksliedern [57]).

Bei den Engländern endlich findet sich von der Anwendung des *Ryme couwee* schon eine vereinzelte Spur im Angelsächsischen (in dem *Riming Poem* der Exeter Handschrift ist eine Stelle von acht Zeilen auf ähnliche Weise gereimt; s. Conybeare *p. XXIII*); doch konnte auch hier bei dem Vorherrschen des Stabreimes diese Reimart, so wenig wie eine andere eigentliche, aufkommen. Dass hingegen die *six-*

and twelve-line stanzas with tail-rhime auch im Altenglischen schon sehr frühzeitig (d. h. bald nachdem sich auch hier die eigentliche Reimpoesie durch den Einfluss der kirchlich-lateinischen und romanischen entwickelt hatte) und auch hier meist in geistlichen Gedichten oder Volksliedern zuerst vorkommen, beweisen, ausser den oben (Anm. 38) angeführten, noch folgende Beispiele bei WARTON, *l. c. I. p. CLXXXVII — CLXXXVIII*, 27, 31 — 32, 38 (sämmtlich aus dem 13ten und 14ten Jahrh.); — ferner die Marienlieder *The five Joys of the Virgin* (aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrh. in *Reliquiae antiquae I. p.* 48, in der *twelve-line stanza*), und *How our Leuedi Saute* (*Psalterium B. M. V.*) *was ferst founde* (in dem berühmten *Auchinleck Ms.* aus der ersten Hälfte des 14ten Jahrh.; vgl. SCOTT's *Poet. Works, vol. V., Sir Tristrem, Appendix, No. IV. p.* 119); — eine *Christmas Carol*, aus dem Ende des 14ten Jahrh. (vgl. RITSON, *Anc. Songs, vol. I. p. LVI*, mit der alten Weise in gleichzeitigen Noten, „*perhaps the oldest specimen of vulgar music that can be produced*"); — *Advice to the fair sex* aus dem 14ten Jahrh. (*p.* 66 — 67); — *A Song, made a. D.* 1308, *in praise of the valiant Knight Sir Piers de Birmingham* (*p.* 70 — 75; vgl. auch GUEST, *l. c. vol. II. p.* 311 — 312); — *Maximon* (ein ascetisches Buss- und Klaggedicht aus dem Anfang des 14ten Jahrh. in sehr ungleichen Strophen von sechs bis fünfzehn Zeilen in *Reliquiae antiquae, III. p.* 119 — 125), u. s. w.

Kehren wir nun nach dieser langen Digression — die nicht unnütz war, wenn anders, wie ich hoffe, dadurch bewiesen wurde, was ich oben (S. 17 f.) von dem Ursprung, der Entwickelung und dem Charakter der Strophen mit *rime couée* behauptet habe — zu den mittelenglischen Lais zurück, so werden wir es ganz natürlich finden, dass sie, deren Stoff auf Volkssagen beruhte, auch in einer so durchaus volksmässigen Form abgefasst wurden, und dass auch hierin die volksthümlichen Elemente (einreimige Strophen mit Refrain) noch hinlänglich erkennbar sind. Dass aber von den mittel-engli-

schen Lais die meisten in dieser Reim- und Strophenform abgefasst sind, während die französischen alle nur strophenlose, kurze höfische Reimpaare haben, erklärt sich wohl dadurch, dass, trotz den beiden zu Grunde liegenden, oft gemeinsamen Volkssagen, doch die englische Poesie von Haus aus eine mehr volksmässige war, und sich im Gegensatz zu der anglonormandischen Hofpoesie gebildet hatte; dass eben desshalb insbesondere die *North-Country* (Nord-England und Süd-Schottland), wo das boreale, germanisch-demokratische Element, im Gegensatz zu dem australen, romanisch-aristokratischen das herrschende wurde, auch die wahre Heimath der Volkslieder und der darauf gegründeten lyrisch-epischen Gedichte (*Ballads and Lays*) blieb (vgl. die treffliche Entwickelung dieses Doppelcharakters der englischen Nationalität und Literatur in HUBER's Geschichte der englischen Universitäten. Cassel 1839. 8. Bd. I. S. 151 ff. und besonders S. 197 und 203), und dass daher auch die mittelenglischen Lays meist eine volksmässigere Farbe und Form bekommen mussten, wenn sie auch nicht bloss für das Volk, sondern auch für den Adel, aber den demokratisch, unhöfisch gesinnten, bestimmt waren; während die anglo-normandischen und altfranzösischen, meist von höfischen Kunstdichtern verfasst und für den Hof-Adel bestimmt, dessen Sprache auch in England noch lange nach Entwickelung der volksthümlichen Poesie ausschliessend die französische blieb, auch mehr im Geschmack und Ton der höfischen Kunstpoesie gehalten werden mussten.

Ganz diesem volksmässigen Charakter gemäss findet sich diese Strophenform mit *rime couée* (*staves with tail-rhime*) auch in den mittelenglischen (meist aus dem 14ten und 15ten Jahrhundert stammenden) Lays bald mit mehr, bald mit weniger Regelmässigkeit ausgebildet. So sind sie bald in sechszeiligen Strophen (*six-line stanza*), wie *The Cokwolds Daunce*[58]); bald, und zwar die meisten, in zwölfzeiligen (*twelve-line stanza*); wie *Launfall*; — *Kyng of Tars*; — *Emare*[59]); — *Le Bone Florence de Rome*; — *The Erle of Toleus*[60]); — *Horn-Childe and Maiden Rimnild*[61]); — bald in zwölfzeiligen untermischt mit

sechszeiligen, wie *Lybeaus Disconus* (*Wigalois*); und *Syr Gowghter* (*Robert le Diable*)[62]; — oder selbst mit unterlaufenden neun- und fünfzehnzeiligen, wie *Syr Tryamoure*; — ja sogar manchmal mit Reimpaaren ohne Refrainzeilen untermengt, wie *Syr Isenbras* (hat auch sehr ungenaue Reime); — alles Fälle, die gerade ebenso in den Sequenzen vorkommen. Es ergibt sich also auch hier die sechszeilige, und ihre Verdoppelung, die zwölfzeilige Strophe als die normale Form (vgl. oben S. 32)[63]. Diese Form wurde in England so allgemein beliebt (*the favourite metre*) und volksthümlich, dass in ihr sowohl grössere epische Gedichte (*Romances*), theilweise oder ganz, als auch eigentliche Volkslieder (*Ballads*) verfasst wurden, und daher auch Chaucer in seinem, die *Romaunces of pris* der *Minstrels* und *Gestours* parodierenden *Rime of Sir Thopas* sich gerade dieser *six-line stanza* bedient hat[64].

Ueberhaupt haben sich die Strophen mit *rime couée* auch bei andern Nationen, trotz der immer mehr vorherrschenden und selbst der Volkspoesie sich aufdringenden Formen der Kunstpoesie, bis auf den heutigen Tag, besonders in Volksliedern und volksmässigen Gedichten, in ihrer normalen oder wenigstens unvermischten Form behauptet[65]; nachdem nämlich einerseits auch sie von der Kunstpoesie ihrem Principe gemäss künstlicher ausgebildet (wie wir zum Theil schon gesehen haben), oder mit eigentlich kunstmässigen (überschlagenden) Reimweisen verschmolzen, zu neuen, und daher diesen gemischten Charakter nie ganz verläugnenden, strophischen Combinationen verwendet worden waren[66], andrerseits aber, und zwar sehr frühzeitig, in aus ihrem eigenen Principe hervorgegangene, und daher den Grundcharakter um so mehr bewahrende Nebenformen abgeartet hatten[67].

Wenn es nun gelungen ist, durch diese genetisch-historische Entwickelung der Formen jener französischen und englischen (epischen) Gedichte, die den Namen ihrer Quellen, der Volkslieder (*Lais*) beibehalten haben, nachzuweisen, dass und wie sie auch formell aus volksthümlichen Elementen hervorgegangen sind, dass und wiefern sie auch in dieser Hinsicht

trotz aller Modificationen immer einen volksmässigen Grundcharakter beibehalten haben, so ergibt sich hieraus von selbst die Lösung der im Eingange dieses Abschnittes gestellten Aufgabe; die ursprünglichen Formen der diesen Bearbeitungen zu Grunde liegenden Volkslieder (*Lais*) durch das, was sich davon in ihnen erhalten hat, zu bestimmen; denn auch die hieraus gewonnenen Ergebnisse berechtigen zu demselben Schlusse und geben dasselbe Resultat (vgl. besonders S. 16 f. und 41 f.), wozu uns die Analogie des typisch-formellen Charakters der Volkspoesie überhaupt geführt hatte (s. oben S. 14).

Dieses Resultat erhält endlich eine fernere Bestätigung durch die, freilich wenigen, Beispiele, die sich von unbezweifelt ächten, vor dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts (also noch jedenfalls vor der Zeit, in welcher die Volkspoesie einen bedeutenden Einfluss der Kunstpoesie erlitt, und nicht viel später als die ältesten unter jenen französischen und englischen Bearbeitungen, welche den Namen *Lais* beibehalten haben) in Frankreich und Grossbritannien verfassten lyrisch-epischen Volksliedern (Romanzen, Balladen) erhalten haben, die sich zwar so wenig wie irgend andere selbst Volkslieder (*Lais*, im Gegensatze zu den Kunstliedern oder *Chansons*, vgl. S. 9) nennen, ihrem ganzen Charakter nach aber diesen Namen vollkommen verdienen. Um bei der Wahl dieser Beispiele möglichst sicher zu gehen, beschränke ich mich auf vier historische Lieder (Balladen), drei anglonormandische und ein englisches, die sämmtlich ein bestimmtes Datum (aus den Jahren 1255 — 1265) und alle Merkmale tragen, dass sie nicht nur volksmässige, sondern eigentliche Volkslieder sind[68]), und die ich, theils weil sie in unter uns wenig verbreiteten Sammlungen stehen, theils ihrer Wichtigkeit für die gegenwärtige Untersuchung wegen, im Anhange VII. a — d) wieder habe abdrucken lassen. Das erste derselben (No. VIII a), wohl eines der ältesten und merkwürdigsten Beispiele von Volksballaden in den Vulgarsprachen überhaupt, hat Hr. Fr. Michel zuerst in den *Mémoires de la Soc. des Antiq. de France, tome X* (1834). *p.* 358 — 392, und dann nebst den auf dieselbe Sage bezüglichen späteren

schottischen Balladen in einem besonderen Abdruck (in 200 Exempl.) unter folgendem Titel bekannt gemacht: Hugues de Lincoln. *Recueil de Ballades anglo-normande et écossaises relatives au meurtre de cet enfant commis par les juifs en MCCLV. Publié avec une Introduction et des notes, par F. M. Paris, chez Silvestre*, 1834. in 8. Ueber die anglo-normandische Ballade spricht er in der *Introduction*, *p. VII.* also: *La ballade-anglonormande que nous publions se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque royale No.* 7268. 3. 3. *A. Colb.* 3745 (*petit in* 4., *velin*, 2 *col.*), *fol.* 135, *r°*, *col.* 1. *Comme lui elle paroît contemporaine de l'événement qu'elle célèbre; au moins il résulte de vers* 50 *et* 297 *que le roi Henry* III. *vivoit encore lorsqu'elle fut faite. Son style barbare et sa mesure incertaine indiquent encore plus que son premier vers qu'elle étoit destinée à être chantée par le peuple.* Und in der That, dieses so lange übersehene, und doch für die Geschichte der Volkspoesie so wichtige Document ist in jeder Hinsicht ein ächtes Volkslied, man nenne es nun *Lai*, wie ich unbedenklich thun würde, oder nach dem Vorgange des Hrn. P. Paris, *Romanze* oder *Ballade* wie Hr. Michel gethan hat, der auch für diese, obgleich in der französischen Sprache in diesem Sinne noch nicht eingebürgerte Benennung folgenden Grund beigebracht hat *Nous avons donné à cette pièce le nom de Ballade, parce qu'il représente mieux que tout autre* (?) *la croyance où nous sommes qu'elle fut chantée en Angleterre pendant un temps plus ou moins long*[69]).

Dieses unbezweifelt zum Absingen von oder vor dem Volke bestimmte Lied (*or oez un bel chançon*) hat noch ganz eine der ursprünglichen Formen des Volksliedes bewahrt; es besteht nämlich noch aus oft sehr ungleichen, doch meist kurzen (sechs- bis achtsylbigen) rhythmischen Zeilen, durchaus unmittelbar gebundenen, stumpfen und sehr ungenauen (bloss assonierenden) Reimen, und aus vierzeiligen (nur eine dreizeilige, Str. 14, und eine fünfzeilige, Str. 87, sind, vielleicht aus Schuld des Abschreibers, mit untergelaufen) ein-

reimigen Strophen (*quatrains monorimes*). Die übrigen drei Beispiele sind aus jener denkwürdigen, folgenreichen Epoche der englischen Geschichte, als unter Heinrich III. ein Theil der Barone, an deren Spitze Simon von Montfort, Graf von Leicester, der jüngere Sohn des berühmten gleichnamigen Anführers im Albigenserkriege, stand, sich mit der Volkspartei vereint hatte, um den ausländischen Einfluss und die antinationalen Tendenzen des Königs und seines Bruders, des römischen Königs Richard von Cornwall, selbst mit den Waffen in der Hand zu bekämpfen; ein Kampf der für das Volk so unmittelbares, lebhaftes Interesse hatte, dass es natürlich seinen Antheil auch in Liedern aussprach. Von den hier mitgetheilten sind das erste und das dritte in anglo-normandischer (denn die populäre Partei hatte in den südöstlichen Grafschaften, also in dem australen, romanischen Theile Englands ihren Hauptsitz; vgl. Anm. 68), das zweite in englischer Sprache abgefasst. Das erste (No. VII b), leider nur Fragment, scheint bald nach den unruhigen Auftritten in London im J. 1263 entstanden zu sein, und ist zum erstenmale von Hrn. Th. Wright in seinen *Political Songs of England, from the Reign of John to that of Edward II.* (*London* 1839. 4. *p.* 59—60; vgl. auch *Notes*, *p.* 356), einem Theile der auf Kosten der *Camden Society* erscheinenden Sammlung von Denkmälern der älteren Geschichte und Literatur Englands, herausgegeben worden. Das zweite (No. VII c), meines Wissens das älteste historische Volkslied in englischer Sprache, ist wahrscheinlich unmittelbar nach der Schlacht bei Lewes (14. Mai 1264, jedenfalls noch vor 1265; vgl. Percy, *Reliques II.* 163) abgesungen worden; es jubelt über das für die Volkspartei so glückliche Resultat dieser Schlacht, und verspottet Richard von Cornwall, der nebst seinem Bruder, König Heinrich III., und vielen anderen Grossen ihrer Partei gefangen wurde; es findet sich ebenfalls in Wright's *Polit. Songs*, *p.* 69—71 (schon früher öfters gedruckt, wie in Warton, *l. c. I. p.* 47—49: — Percy, *l. c. II. p.* 164—166; — Ritson, *Anc. Songs*, *I. p.* 12—14; vgl. auch Guest, *l. c. II. p.*

344—345). Das dritte endlich (No. VII d), offenbar gleich nach der verhängnissvollen Schlacht bei Evesham (4. Aug. 1265) gesungen, ist der Schwanengesang der Volkspartei und beweint den Untergang ihrer Anführer, besonders Simons von Montfort, der aus ähnlichen Gründen wie einst Waltheof und Thomas Becket, mit dem ihn das Lied selbst vergleicht, von dem Volke für einen Märtyrer gehalten und noch lange nach seinem Tode als ein wunderwirkender Heiliger verehrt wurde (vgl. Huber, a. a. O. I. S. 199—200); auch dieses Lied steht in Wright's *Polit. Songs*, *p.* 125—127, nachdem es früher schon Ritson, *Anc. Songs*, *I. p.* 15—18, und Sir Francis Cohen Palgrave, *anciennes poésies françaises* (*London* 1818. 4., nur in 30 Exempl. abgedruckt; vgl. *Journal des Savans*, 1819, *p.* 398 f.), herausgegeben hatten. Dieses Lied besteht, richtig abgetheilt, offenbar aus sechszeiligen Doppel-Strophen mit *rime couée* und einer ebenso gereimten sechszeiligen Refrain-Strophe: ich habe es daher nach dem Vorgange Palgrave's, auch so abdrucken lassen, obwohl Ritson die Halbstrophen in zwei Zeilen, und Wright in einer Langzeile gegeben haben, welche beiden Arten die Strophen mit *rime couée* abzutheilen zwar, wie wir gesehen haben (vgl. oben S. 33. Anm. 38, 51 u. s. w.), eben nicht ungewöhnlich und selbst in dem Entwickelungs-Processe dieser Reim- und Strophenform begründet sind, jedenfalls aber das eigentliche Princip, die wahre Natur und vollendete strophische Ausbildung derselben minder klar darstellen. Diese drei Balladen haben zwar die Urformen des Volksliedes nicht mehr so rein bewahrt, wie die vom *Hugues de Lincoln*; ja in den beiden anglo-normandischen zeigen sich schon Spuren von dem Einflusse des Kirchengesanges (Refrainzeilen statt des eigentlichen Refrains, und daher in No. VII d die Anhängung einer Refrain-Strophe), und selbst der höfischen Kunstpoesie (der in No. VII b meist, und in No. VII d durchaus beobachtete Wechsel der männlichen Reime in den Strophenzeilen und der weiblichen Reime in den Refrainzeilen, wenn diess nicht vielmehr dem Einflusse der Musik zuzuschreiben ist, die weibliche Reime in den Stro-

phenschlüssen fordert; vgl. Raynouard, *Des formes primitives etc. p.* 8); allein in allen dreien sind trotz dem die charakteristischen Merkmale einer der Grundformen des Volksliedes, der einreimigen (und in den beiden anglo-normandischen auch kurzzeiligen) Strophen mit Refrain noch so erkennbar, sie sind von einem ihren Grundcharakter wesentlich verändernden Einflusse eines heterogenen Principes (der Kunstpoesie) noch so frei geblieben, dass sie auch in formeller Hinsicht als Muster eigentlicher Volkslieder gelten können.

Also auch diese Beispiele berechtigen zu dem Schlusse, dass die einfachsten Grundformen der Lais (Volkslieder) kurze rhythmische Zeilen mit unmittelbar gebundenen Reimen in singbaren Strophen ohne oder mit Refrain waren.

III.

Aus den bisher gewonnenen Resultaten unserer Untersuchung ergibt sich grossentheils schon von selbst die Beantwortung der dritten Hauptfrage, ob sich aus dem Grundcharakter und den muthmasslichen Urformen der Lais, verglichen mit den ausdrücklichen Zeugnissen der Dichter des Mittelalters, schliessen lasse, dass sie ursprünglich zum Absingen, mit oder ohne Instrumentalbegleitung, bestimmt gewesen seien, und ob sich das Gleiche auch noch von den späteren, gleichnamigen französischen und englischen Ueberarbeitungen (*Lais historiques*) annehmen lasse.

Denn, was den ersten Theil dieser Frage betrifft, so bedarf es wohl keines Beweises, dass die Lais in ihrer ursprünglichen Form, wie alle ächten Volkslieder, nur zum Absingen bestimmt waren, unbezweifelt gesagt und gesungen, und wohl meist nach gegebenen Melodien gemacht wurden, wesshalb sie eben in singbaren Strophen abgefasst sein mussten (vgl. Lachmann, über Singen und Sagen, S. 4) und häufig mit Refrains oder refrainartigen Wiederholungen, dem für das Volk oder den Chor bestimmten Antheil am Gesange, versehen waren.

Damit stimmen aber auch die Aussagen der Quellen-

schriftsteller, die Stellen der Dichter des Mittelalters überein, in denen von dem Vortrage der Lais (Lieder überhaupt, oder Volks- und volksmässiger Lieder) die Rede ist. So beweisen diess, ausser den bereits angeführten (S. 3 — 7 und Anm. 5, 69), folgende Stellen der Trouvères, wobei ich jedoch bemerken muss, dass wenn *dire* allein (d. h. nicht in Verbindung mit *chanter*, oder dem entgegengesetzt mit *conter* und *lire*) für den Vortrag gebraucht wird, dieses, so wie das griechische *λέγειν*, das lateinische *dicere*, und das alt- und mittelhochdeutsche *sagen*, bald *singen und sagen*, bald nur *sagen* (d. i. recitieren, erzählen) bedeuten könne und daher dessen specieller Sinn jedesmal nach dem übrigen Contexte bestimmt werden müsse[70]):

> Et si estoit si affaitiez
> De *dire lais et noviax sons*
> Et rotruhenges et chançons

(Barbazan, *l. c. III. p.* 117).

> Ainsi *dist* Orpheus *son lais*,
> Les ames du triste Palais
> Pour la *douçour du son* plorerent

(Borel, *Dict. des termes du vieux françois, s. v. Lais*).

> Et se deduisoient en ce
> *Lay chanter* qui si se commence etc.

(Paris, *Mss. fr. I. p.* 355).

> Blegabres régna après li.
> Cil sot de nature de cant,
> Onques nus n'en sot plus, ne tant:
> De tos estrumens sot maistrie,
> Et de *diverse canterie;*
> Et mult sot de *lais* et de note,
> De vièle sot et de rote,
> De lire et de satérion,
> De harpe sot et de choron,
> De gighe sot, de simphonie,
> Si savoit assés d'armonie;
> De tous giex sot à grant plenté,
> Plain fu de debonnaireté.
> Porce qu'il ert de si bon sens
> Disoient li gent, à son tens,

Que il ert Dex des jogléors,
Et Dex de tos les chantéors

(*Roman de Brut*, *I. p.* 178—179).

Cil (harpur) Nostre Dame must ama,
Sovent en harpaunt la loa;
Checun jor sun *lay* fesait,
En harpaunt la saluait;

. . . .
De le forel ad sa harpe saké,
E son plectrun ad enpoyné,
Se cordes a ben atemprez
Si ke ben se sunt acordez.
A cient pas wus muntreray;
Le harpur ad comencé *la lay*
De icele sainte pucele etc.

(*Fabliau del Harpur à Roucestre* in MICHEL's Ausg. des *Roman de Wistasse-le-Moine*, *p.* 108—110).

Car Robin entroiot
Ki *chantoit d'amors* .*i. lai* etc.

(*Théâtre fr. au moyen-âge*, *p.* 31).

Si commença un *lai*, qui moult ot bien apris,
De la harpe a flautée, ne fu mie entrepris etc.

(*Poésies du* ROI DE NAV. *I. p.* 217).

Desshalb hat sich auch das englische *Lay* in der ganz allgemeinen Bedeutung von Lied oder Gesang bis auf den heutigen Tag erhalten; vgl. die in RICHARDSON's *Dict. s. h. v.* angeführten Stellen.

Dass aber insbesondere die lyrisch-epischen oder historischen Lais, d. i. die den (gleich- oder andersnamigen) Bearbeitungen der Kunstdichter zu Grunde liegenden Volksballaden gesagt und gesungen wurden, kann, abgesehen von den in der Natur der Sache liegenden Gründen, auch durch das ausdrückliche Zeugniss der Schriftsteller des Mittelalters, ja jener Bearbeiter selbst erwiesen werden.

So sagt PETRUS CANTOR PARIS. (in der zweiten Hälfte des 12ten Jahrhunderts) in seinem u. d. T. *Verbum abbreviatum* bekannt gewordenen Sittenspiegel Cap. 27, wo er die Sitten und Lieder der Volkssänger tadelt, von der,

dem auf uns gekommenen *Lai* oder *Fabliau de Narcissus* (BARBAZAN, *IV. p.* 143 — 175) zu Grunde liegenden Volksballade (denn diese Sage, obwohl offenbar der Erzählung OVID's nachgebildet, konnte recht wohl volksmässig werden, da sie mit dem Volksglauben des Mittelalters an die verlockende Kraft der Meer-Feien oder Wasser-Nixen in innerem Zusammenhange stand, was selbst noch in jener späteren Bearbeitung p. 165 durchklingt: *Se dois estre nimphe apelée, Ou si tu es Duesse u fée.* — Vgl. über *Duesse* J. GRIMM's deutsche Mythologie S. 232 u. 272): *Videntes cantilenam de Landrico non placere auditoribus, statim incipiunt de Narcisso cantare; quod si nec placuerit, cantant de alio* (vgl. *Hist. litt. de la France, XIX. p.* 764, woselbst die spätere Bearbeitung mit der ihr zu Grunde liegenden Volksballade verwechselt und von jener sehr naiv gesagt wird: *Ce serait donc une composition du XII. siècle* [!]. *Nous la jugions postérieure d'un siècle au moins* [ja wohl!]. Die Sage von LANDRI scheint sich nicht erhalten zu haben).

So heisst es im *Roman de Flamenca* (RAYNOUARD, *Lex. rom. I. p.* 8 — 9):

> Apres si levon *li juglar;*
> Cascus se volc faire auzir.
> Adonc auziras retentir
> Cordas de manta tempradura.
> Qui saup novella vieladura,
> Ni canzo, ni descort, ni *lais*,
> Al plus que poc, avan si trais.
> L'uns *viola lais* del *Cabrefoil*,
> E l'autre cel de *Tintagoil;*
> L'us *cantet* cels des *fis amans*,
> E l'autre cel que fes *Ivans;*
> L'us menet arpa, l'autre viula,
> L'us flautella, l'autre siula;
> L'us mena giga, l'autre rota;
> *L'us diz los motz e l'autre'ls nota* etc.

Und in der öfter angeführten *Aube* (*Romancero françois p.* 66):

D'un dous *lai d'amor*
De *Blancheflor*,
Compains, vos *chanteroie* etc.

So findet sich in einem Fragment von dem TRISTAN des THOMAS, das Hr. FR. MICHEL bei einem Pfarrer in Hertfordshire in einer Handschrift des 12ten Jahrh. gefunden hat, und das er nächstens als dritten und wichtigsten Theil seiner trefflichen Sammlung der Tristansagen herausgeben wird, folgende höchst merkwürdige Stelle, die ich seiner gütigen Mittheilung verdanke:

(Yseult) En sa chambre se set un jor
E fait un *lai pitus d'amur*
Coment dan Guirun fu supris,
Pur l'amur de la dame ocis,
Qu'il sur tute rien ama;
E coment li cuns puis li dona
Le cuer Guirun à sa moillier
Par engin un jor à mangier,
E la dolur que la dame out
Quant la mort de sun ami sout.
La reine *chante* dulcement,
La voiz acorde al estrument.
Les mainz sunt bels, *li lais* buens,
Dulce la voiz, *bas li tons*.

(*Ms. Sneyd. fol.* 7 *r*°. *col.* 1, *v.* 13 *ff.* — „*l'E initiale contient une petite miniature réprésentant Yseult jouant de la harpe*)[71]).

Iseult war aber auch in der Kunst, Lais in bretonischer Weise zu singen und zu spielen (*in britunischer wîse doenen und harpfen*) von dem geschicktesten Meister unterwiesen worden, nämlich von Tristan selbst (vgl. über dessen Berühmtheit als Meister im Sang- und Saitenspiel W. SCOTT, *Poet. Works, vol. V. Sir Tristrem, p.* 389 — 390; und FR. MICHEL, *Tristan, II. p.* 211 — 217), von dem unser GOTTFRIED VON STRASSBURG sagt:

er *sanc diu leichnötelîn*,
britunsche und *gâloise*,
latînsche und *franzoise*,
sô suoze mit dem munde,

daz nie man wizzen kunde,
wederez süezer wære
oder baz lobebære,
sîn harpfen oder *sîn singen*

(v. 3624—31).

er *harpfete* an der stunde
sô rehte süezen einen *leich*,
der Isôte in ir herze sleich

(v. 13324—26):

worauf Gandin noch einen Leich von ihm begehrt:

geselle, mache dû mir mê
den *leich von Dîdône;*
dû harpfest alsô schône,
daz ich ez an dich minnen sol

(v. 13350—53).

Tristan der machte unde vant
an *iegelîchem seitespil*
leiche und guoter noten vil,
die wol geminnet sint ie sît:
er vant ouch ze der selben zît
den *edeln leich Tristanden*,
den man in allen landen
sô lieben und sô werden hât
die wîle und disiu werlt gestât

v. 19200—8).

Tristan selbst sagt aber, als Narr Trantris, zu Iseult, sie an ihr Zusammenleben in Irland erinnernd, als er, unter demselben Namen sich für einen Spielmann ausgebend, sie Sang und Saitenspiel lehrte:

Bons *lais de harpe* vus apris,
Lais bretuns de *vostre* païs

(Michel, *Tristan II. p.* 106).

Daher rühmt auch Gottfried von Strassburg Iseult's Kunstfertigkeit im Singen und Spielen der Lais (Leiche):

diu süeze Isôt, diu reine,
sî sang in, sî schreip unde las;
und swaz ir aller fröude was,
daz was ir banekîe;

sî videlte ir stampenîe,
leiche und sô fremde nôtelîn,
diu nimmer fremder kunden sîn,
in *Franzoiser wîse*,
von *San Zê* und *San Dînise* [72]);
der kundes ûzer mâze vil;
ir lîren unde ir harpfen spil
sluoc sî ze beiden wenden
mit harmblanken henden
ze lobelîchem prîse

(v. 8058 — 71).

Aus diesen und anderen Stellen (vgl. Anm. 71, und v. 3614 — 15) in Gottfried's Tristan geht wohl klar hervor, dass, wenn er von dem Singen und Spielen der Leiche (wir werden in der Folge sehen, dass er mit gutem Grunde durch diesen technischen Ausdruck der alt- und mittelhochdeutschen Dichtkunst das romanische *Lai* gegeben habe) spricht, er nicht bloss lyrische, sondern vorzugsweise lyrisch-epische oder historische Lais gemeint habe; lassen sich doch von den meisten der von ihm namentlich aufgeführten noch die lateinischen oder romanischen Originale wenigstens in den späteren Ueberarbeitungen oder Anspielungen der Kunstdichter nachweisen (wie die *Lais de Guirun*, *de Graelant*, *de la courtoise Tisbé*, *de Tristan ou du Chevrefoil*, *de Sancto Dionysio*).

Ja diese französischen und englischen Bearbeiter selbst bezeugen oftmals ausdrücklich, dass ihre Quellen, die Volksballaden, gesungen und gespielt wurden, und schreiben sogar manchmal einer der Hauptpersonen der Sage die Erfindung des ursprünglichen Liedes zu (vgl. Anm. 13); so Marie de France (oder genauer de Compiegne; vgl. *Hist. litt. de la France, XIX. p.* 793, und Dinaux, *Trouvères etc. II. p.* 309 ff.), welche unter allen Trouvères am fleissigsten solche bretonische Volkssagen gesammelt und bearbeitet hat, daher auch einige anonyme Bearbeitungen der Art ihr, wiewohl mit Unrecht, zugeschrieben worden sind:

De cest *Cunte* k'oï avez,
Fu *Gugemer le Lai* trovez,
Qu'hum *dist en harpe è en rote*,
Boine en est *à oïr la note*

(*Lai de Gugemer* in den *Poesies de* MARIE DE FRANCE, *p. p. Roquefort*, *I. p.* 112).

> Por les paroles remembrer,
> *Tristan ki bien saveit harper*
> En aveit fait un *nouvel Lai*

(*Lai du Chevrefoil*, ebend. p. 398).

> L'aventure de *Graelent*
> Vus dirai si que jeo l'entent.
> Bun en sunt *li Lai à oïr*
> E *les notes* à retenir

(*Lai de Graelent*, ebend. p. 486 [73])).

> Le *Lais* escoutent *d'Aielis*,
> Que uns *Yrois doucement note*,
> Mout *le sonne ens sa rote;*
> Apriès celi d'autre commenche,
> Nus d'iaus ni noise ne ni tenche;
> Le *Lai* lor *sone d'Orphey* [74]);
> Et quant icel Lai ot feni,
> Li chevalier après parlèrent;
> Les aventures *racontèrent*
> Que soventes fois sont venues
> Et par Bretaigne sont véues

(*Lai de l'Espine*, ebend. p. 556 [75])).

Ebenso noch die englischen Bearbeiter, wie, ausser der oben (S. 11) mitgetheilten Hauptstelle aus den *Lays of Sir Opheo* und *del Freisne* und der in der Anm. 58 angeführten Schlussstrophe aus *The Cokwolds Daunce*, das *Lay d'Emare* (bei RITSON, a. a. O. II. p. 205 und 217):

> As i here *synge in songe*
> . . . .
> As y have herd *menstrelles syng yn sawe*

ferner:

> Mark seyd — „Lat me se,
> *Harpi* hou thou can,
> And what thou askest me,
> Yiue y schal the than.“ —
> „Blethely,“ — seyd he;
> A *miri lay* he bigan etc.

(THOMAS OF ERCELDOUNE, *Sir Tristrem*, *Fytte II. st.* 65).

Und selbst noch CHAUCER in der bekannten Stelle seines

Prologue to the Frankeleins Tale (wiewohl hier auch schon von dem Lesen und blossen Sagen der Lays die Rede ist):

> This *olde gentil Bretons* in hir dayes
> Of diverse *aventures maden layes*
> Rimeyed in hir firste Breton tonge;
> Which *layes with hir instruments they songe,*
> Or elles *redden* hem for hir plesance;
> And an of hem have I in remembrance,
> Which *I shal sayn* with goodwille as I can.

Endlich bezeugen sogar noch die Prosa-Romane ausdrücklich, dass die Lais (und insbesondere auch die historischen) gesagt und gesungen wurden. So heisst es im *Roman de* GIRON LE COURTOIS (angeführt in FORKEL's Gesch. d. Musik, Th. II. S. 743): *Tenoit une harpe, et harpoit, et chantoit tant doulcement un lay qui avoit esté fait nouvellement, et qui etoit appellé le lay des deux amans* (dieses Lai hat sich in der MARIE DE FRANCE Bearbeitung erhalten, s. deren *Poésies I. p.* 252: *Un Lai en firent li Bretun des Deus Amanz reçuit le nun*). Dasselbe sagt vom *Lai de la Rose* der *Roman de* PERCEFOREST (s. Anm. 66). Und im *Roman de* TRISTAN wird bei den zahlreich darin vorkommenden *Lais* und *Lettres en samblanche de lai* immer ausdrücklich angegeben, dass sie zur Harfe gesungen wurden, z. B. *Lai mortal* (Hs. der k. k. Hofbibl. 2542, fol. 63, v°. col. 3, vgl. Facsimile VII. No. 1): *Et tout em plourant commenche a sonner si doucement sa harpe, que nus nel oist aidonc ki ne desist apertement, que plus douce melodie ne peust on oir. Et tout em plorant il commenche son lai et dist en tel maniere....;* — *Lay de la royne Yseut* (ebend. fol. 82 v°. col. 1): *en atemprant autrefois sa harpe, ele commenche tout em plourant son lai en tel maniere...;* — *Lay du Roi Marc* (ebend. fol. 260 r°. col. 2. vgl. Facsimile VII. No. 2): *que les letres estoient faites en samblanche de lai, et li* (*à la reine Genièvre*) *avoit li rois March enuoiie le cant e le dit.... et quele quidast, kil le feist canter apertement;* — *Lay uoir disant* ebend. fol. 272 v°. col. 2): ... *et quant il* (*li harperres*) *a*

dite ceste parele, il conmence adonc son lay en chantant en tel maniere et dist... vgl. über dieses *Lai uoir disant*, oder, nach anderen Hss., *Lay mes disant*, W. Scott, *Poet. Works, vol. V. Sir Tristrem, p.* 419 (der vierte Vers der ersten Strophe heisst zwar nach den Hss. 2537 und 2539 — 40 der k. k. Hofbibl. *Pour ce soit ore mon lay leu;* hingegen nach der besseren Hs. 2542: *Pour che soit or mon lay eu*, d. i. *ouï*, gehört; so hat der *Roumans dou Chastelain de Couci, p.* 244: *Jamès n'ert par moi léus vers ne lais*, aber eine in Michel's Ausg. der *Chansons dou Chastelain de Coucy, Chans. XXII. p.* 79 mitgetheilte Variante gibt die bessere Lesart: *Donc n'iert par moi méus vers ne laiz*); — und ebend. fol. 489 r°. col. 1 (vgl. Facsimile VIII): *Lors sasiet mesire Tristrant et conmence a atemprer la harpe selonc le cant quil uoloit dire. lors se tourne uers Hector et li dist: „mesire Hector, puisque ces nouueles que vous saues furent aportees, ie chevauchoie vn iour par une forest tous seus, sans compaingnie, tant dolans et esmaiies, conques si dolans ne fui. si con ie cevaucoie, ie descendi adonc devant vne fontainne, et pensai en moi meismes, et trouuai adonc em pensant, que onques a nul ior du monde not autant de dolor par amours, conme iai eu, et de cele grant doleur fis vn lay, et ches uers vous voel ie orendroit harper, et sacies, conques ne fu harpe se par moi non." — „ha, sire, pour dieu dites!" fait Hector. il le conmenche adonc, quant il a la harpe atempree autrefais, lors conmenche a dire en tel maniere.* Alle diese Lais sind daher auch noch in einer singbaren Form, d. h. strophisch abgefasst (vgl. Anm. 15); ja, um auch nicht dem leisesten Zweifel Raum zu lassen, gibt die Hs. 2542 jedesmal die Melodie in Musiknoten dazu [76]).

Aus diesen Stellen ersehen wir zugleich, dass, während die mehr lyrischen Lais (wie die Volkslieder dieser Gattung überhaupt) zu allen Arten von Instrumenten meist von den Spielleuten (Jongleurs) gesungen wurden (vgl. besonders die S. 3 und 49 aus dem *Roman de Brut* angezogenen Stel-

len), die mehr epischen oder historischen, besonders wenn sie sich auf keltische Traditionen bezogen, vorzugsweise unter Begleitung der Harfe [77]), oder des Crwth (*Cruit*, *Chrotta britanna*) d. i. der Rotte (*Rota*, *Rote*), oder der Fidel (*Fidicula*, *Vièle*, *Fiddle*, *Crowd*) [78]), und öfters von den Rittern und Damen selbst (ja manchmal wird die Erfindung dieser Lais geradezu den Hauptpersonen selbst zugeschrieben; vgl. z. B. Anm. 13 und die aus dem *Lai du Chevrefoil* und dem *Roman de Tristan* so eben angeführten Stellen), vorgetragen wurden, wie es bei den keltischen Nationen altherkömmliche Sitte war. Denn dass der Gebrauch, Heldenlieder unter Begleitung dieser beiden Instrumente abzusingen, uralt bei den keltischen Nationen und eine Hauptpflicht ihrer Barden gewesen sei, ist hinlänglich aus den Zeugnissen der Alten, sowohl der griechischen und lateinischen, als der eingebornen, keltischen Schriftsteller, bekannt [79]); keiner aber bezeichnet diese Sitte so bestimmt, und fast schon mit denselben Worten, wie die anglo-normandischen Trouvères, als Venantius Fortunatus: *sola saepe bombicans barbaros leudos harpa relidebat*. (*Opera*, *vol. I. lib. I. Epistola ad Gregorium Papam*, *p.* 2), — und (*lib. VII. cap.* 8. *ad Lupum ducem*, *p.* 236):

Sed pro me reliqui laudes tibi reddere certent,
Et qua quisque valet, te prece, voce sonet.
Romanusque lyra, plaudat tibi Barbarus harpa,
Graecus Achilliaca, Chrotta Britanna canat

(eine vaticanische Handschrift, *rotta Brit.*).

Lassen sich darin nicht schon die *Lais de harpe et de rote* des Wace, der Marie de France u. a. erkennen?

Diese Sitte hat sich bei den Bretonen durch das ganze Mittelalter, ja bei den Barden der Nieder-Bretagne bis auf den heutigen Tag erhalten, und wie einst die Gaelen ihre *Laoidhean* (*Oisin*, *or Fenian poems*; vgl. Anm. 2), so singen noch jetzt die Bretagner ihre *Gwerzéennou* oder historischen Lais unter Begleitung der Nationalinstrumente [80]).

Diese historischen Lais der Bretonen wurden, vorzüglich seit der Zeit Heinrichs II. von England, der, wie sein Gross-

vater, Heinrich I., und sein Oheim, Robert von Glocester, aus politischen und religiösen Gründen die Sammlung und Verbreitung britischer Sagen begünstigte [81]), den anglo-normandischen Trouvères oder Hofdichtern bekannt, und von ihnen bearbeitet, theils in kleineren Erzählungen (*Lais, Fabliaux*), theils in grösseren cyklischen Dichtungen (*Romans d'aventure*), indem sie mehrere solcher, auf denselben Sagenkreis bezüglicher Volkslieder, nach Art der Diaskeuasten und Cykliker des Alterthums, zu einem Ganzen verschmolzen, die ursprünglichen keltischen Volkssagen bald, wie die altklassischen, mit dem ritterlich-höfischen Costüme ihrer Zeit und ihres Standes bekleidend, und zur Verherrlichung der Chevalerie, Galanterie und Courtoisie überhaupt benutzend (*Romans de la table ronde*), bald noch überdiess mit druidisch-gnostischen Geheimlehren verbindend, und zu mystisch-ascetischen Allegorien ausbildend, zur Verherrlichung des geistlichen Ritterordens vom Tempel insbesondere (*Romans de la quête du St. Graal*). Denn es bedarf wohl jetzt keines Beweises mehr, dass nicht nur jene Erzählungen, sondern auch die Romane des bretonischen Kreises (wenigstens die älteren, metrischen) auf volksthümlich-sagenhaftem Grunde beruhen, und nicht bloss aus der *Historia Britonum* des Geoffroy of Monmouth, sondern vielmehr unmittelbar aus den bretonischen Volkssagen und Volksballaden (Lais) geschöpft seien [82]); jedoch dürfte es nicht überflüssig sein, ein paar ausdrückliche Zeugnisse dafür anzuführen (vgl. auch die S. 51 — 54 angeführten Stellen). So sagt Renard, als anglo-normandischer Jongleur (vgl. Anm. 5):

„Je sai savoir bon *lai Breton*
Et de *Merlin* et de *Foucon*,
Del roi *Artu* et de *Tristan*,
Del *chievre foil*, de *saint Brandan*."
— „Et sez-tu le *lai Dam Iset*?"
„Ja, ia," dist-il, „godistonet," etc.

(*Roman du Renart*, *éd. de* Méon, *II. p.* 96).

Por les nobles barons qu'il ot,
. . . .

Fist Artus la Roonde Table
Dont Breton dient mainte fable.

. . . .

En *cele* grant pais que jo di,
Ne sai se vos l'aves oï,
Furent les mervelles provées
Et les *aventures trovées*
Qui d'Artu sont *tant racontées*
Que *à fable* sunt atornées:
Ne tot mençonge ne tot voir,
Tot folie ne tot savoir;
Tant ont *li contéor conté*
Et li *fabléor tant fablé*
Pour lor contes ambeleter,
Que tout ont feit *fables sanbler*

(WACE, *Roman de Brut*, *II. p.* 74 — 77).

E Raol i vint de Gaël,
E maint Breton de maint chastel,
E cil de verz *Brecheliant*,
Dunc *Bretunz vont sovent fablant*,
Une forest mult lunge e lée,
Ki en Bretaigne est mult loée.
La Fontaine de Berenton
Sort d'une part lez le perron;

. . . .

Là solt l'en li fées véir,
Se *li Bretunz disent véir*,
Et altres merveilles plusors

(WACE, *Roman de Rou*, *II. p.* 143; — diese, bekanntlich dem *Roman du Chevalier au Lion* zu Grunde liegenden Sagen haben sich im Munde des Volkes bis auf den heutigen Tag erhalten; vgl. den interessanten Aufsatz des Herrn DE LA VILLEMARQUÉ in der *Revue de Paris*, *tome* 41, *Mai* 1837, *p.* 47 — 58, *Visite au Tombeau de Merlin*, — und *Broceliande*, *ses Chevaliers et quelques Legendes*, *Recherches publ. par l'édit. de plus. opuscul. bretons* [M. R. BARON DU TAYA]. *Rennes* 1839. 8. *p.* 165).

Veanz touz les barons se done
La dame à mon seignor Yvain
Par la main de son chapelain;

Einseint la dame de lenduc (?),
La dame qui fu fille au duc,
L'ont donez, *dont l'en note un lai*

(Chrétien de Troyes, *Roman du Chevalier au Lion*, in *The Mabinogion*, *Part I. p.* 159).

D'*Erec le fil Lac* est li contes
Que devant rois et devant contes
Depecier et derompre suelent
Cil qui de conter vivre vuelent.

(Chrétien de Troyes, *Roman d'Érec et d'Énide*, *Ms. du Roi* 7498. 4. *olim Cangé*, 26, Eingang).

Et chantoient par contençon
Tuit de la ioie une chançon,
Et les dames *un lait trovèrent*
Qui *le lait de ioie* apelèrent;
Mais *n'est gaires li laiz séuz*

(ebend. fol. 44 r°. col. 2).

Del C*hevalier au Cisne* ci endroit nous diron.
Souvent en ont canté cil jougleour breton;
Mais n'en savent nient le monte d'un boton

(*Le Roman du Chevalier au Cygne*, *Ms. du Roi*, *No.* 7192, *fol.* 48 *v°. col.* 1, angeführt von Michel, *Théâtre franç. au moyen-âge*, *p.* 111).

Ja selbst in Prosaromanen dieses Kreises wird sich noch zuweilen auf die ursprünglichen Quellen, die bretonischen Traditionen, bezogen:

Il est seut, seit on et est à savoir ke je Bauduins Butor *ai traitié, traite et traiterai por noble prince Guion conte de Flandres et marchis de Namur, Huon de Chastillon conte de Chartres et de Blois, encore aucun biau conte liqueil seront estrais des contes de Bretaigne* (*Histoire de Libanus, roi de Benvich*, Prosaroman aus der zweiten Hälfte des 13ten Jahrh., angeführt in A. Dinaux, *Trouvères*, *II. p.* 106—107); — .... *et tant fut racompte des ungs aux autres que oncques puis ne fut oublie, ains en firent les Bretons ung lay quils appellerent le lay de la rose, qui courut depuis par toutes terres, etc.* (*Roman de Perceforest*, *Paris*

1528. *vol. IV. fol.* 51 *r°. col.* 2; vgl. Anm. 66); — .... *li pais est orendroit apelez li franchise Tristan — li Breton firent un lai de ceste auenture qui encore est apellez li lai de la franchise Tristan* (*Roman de Tristan, en prose, Ms. du Vatican, fonds de la reine Christine, No.* 727, *in fol., fol.* 143 *r°*).

Dass endlich neben diesen mündlichen Ueberlieferungen und Volksliedern der Bretonen auch schriftliche Quellen bei ihnen schon sehr frühzeitig existiert haben müssen, und von den Trouvères manchmal beide Arten benutzt wurden (vgl. Anm. 13, 60 und 62), ersieht man z. B. aus dem Eingange des *Lai de l'Espine* (*Poésies de* Marie de France, *I. p.* 542; vgl. jedoch Anm. 75):

Qui que des Lais tigne à mençonge,
Saciés, je nes tiens pas à songe;
Les aventures trespassées
Que diversement ai contées,
Nes aí pas dites sans garant;
Les *estores* en traï avant
Ki *encore sont à Carlion,*
Ens le Monstier Saint Aaron,
Et en Bretaigne sont séues,
Et en *pluisors lius connéues.*
Pour chou que les *truis en mémore,*
Vous wel *démonstrer par estore*
De deus Enfans une aventure
Ki tous jours a été obscure.

Ebenso *Lai du Chevrefoil* (*p.* 388):

Assez me plest è bien le voil,
Del Lai, qu'hum nume Chevrefoil,
Que la vérité vus en cunt:
Purquoi il fut fet è dunt;
Plusurs le m'unt cunté è dit,
E *jeo l'ai trové en escrit;*

und *Lai de Gugemer* (*p.* 50):

Les cuntes ke jo sai verais,
Dunt li Bretun unt fait lor Lais,
Vus cunterai assez briefment.
El cief de cest coumencement
Sulunc la lettre è l'escriture

Vus musterai une aventure
Ki en *Bretaigne la menur*
Avint al tens ancienur.

Mit Recht hat daher schon MARIE DE FRANCE (p. 114) die Vorliebe der Bretonen für abenteuerliche Sagen, und ihre Sitte, sie in Liedern (*Lais*) zu bewahren und fortzupflanzen, gerühmt (vgl. damit die S. 11 und 56 angeführten Stellen aus dem englischen *Lay of Sir Orpheo* und aus CHAUCER's *The Frankeleines Prologue*):

Mut unt esté noble Barun
Cil de *Bretaine li Bretun;*
Jadis suleient par pruesce,
Par curteisie, è par noblesce
Des *aventures* qu'ils oieent,
Ki à plusur gent aveneient,
Fère les Lais pur remenbrance,
Qu'en ne les mist en ubliance.

Und dass diese Sitte bei den Bretonen bis auf den heutigen Tag fortgedauert hat, davon hat uns vor ganz kurzer Zeit die treffliche Sammlung bretonischer Volkslieder des Herrn DE LA VILLEMARQUÉ den sprechendsten Beweis geliefert.

Aber eine der merkwürdigsten Stellen, die von dem Fortbestehen der alten keltischen Sitte, bei festlichen Gelagen Heldenlieder zur Harfe zu singen, Zeugniss gibt, und zugleich merkwürdige Details über den Vortrag dieser Lais enthält, findet sich in der anglo-normandischen *Chanson de Horn* (vgl. Anm. 61), von der Herr FR. MICHEL eine Ausgabe vorbereitet, der mir diese, zwar schon von DE LA RUE (*l. c. II. p.* 255—258) ausgehobene, aber nicht ganz richtig und vollständig abgedruckte Stelle nach dem Ms. Harl. 527, mit den Varianten der Cambridger Hs. (vgl. MICHEL, *Rapports*, in 4., p. 9, 10 und 120, 121) gütig mitgetheilt hat. Darnach habe ich sie im Anhange, No. VIII, wieder abdrucken lassen (man vgl. damit die Stelle in GOTTFRIED's Tristan, v. 3545 ff., wie dieser *sîne leiche von Britun* zur Harfe vorträgt).

Auch in England dauerte diese Sitte, Lays zur Harfe

zu singen, noch lange fort; selbst Prälaten schämten sich nicht, ihre Freude daran zu finden, wie aus folgender Stelle aus ROBERT'S OF BRUNNE Uebersetzung von ROBERT'S GROSETESTE, Bischofs von Lincoln (st. 1253), *Manuel Peche* ersichtlich ist, in der er von diesem Bischofe sagt (WARTON, *l. c. I. p.* 64 — 65):

Y shall you telle as y have herd
Of the bisshope seynt Roberd,
Hys toname ys Grostest
Of Lynkolne, so seyth the gest.
He lovede moche to *here the harpe*,
For mannys wytte hyt makyth sharpe.
Next hys chaumber, besyde hys stody,
Hys *harper's* chaumber was fast therby.
Many tymes, be nyztys and dayys,
He hadd solace of notes and layys etc.

Wenn daher alle diese Zeugnisse nur bestätigen, was sich ohnehin schon aus der Natur der Sache ergibt, dass nämlich die ursprünglichen Lais (Volkslieder) ohne und mit Instrumentalbegleitung gesagt und gesungen wurden, so bleibt nun noch der andere Theil der zu Anfange dieses Abschnittes aufgeworfenen Frage zu beantworten: ob sich das Gleiche auch noch von den späteren gleichnamigen französischen und englischen Ueberarbeitungen (*Lais historiques*, denn nur von diesen kann hier die Rede sein) annehmen lasse.

Diese Frage ist von Einigen, wie von DE LA RUE, ROQUEFORT u. A. unbedingt bejaht worden; Andere haben denn doch einiges Bedenken getragen, diess so apodiktisch zu behaupten, wie z. B. die Verfasser der *Histoire littéraire de la France* (*tome XVI. p.* 212, 213, 224, 269), und schon UHLAND hat, wie immer, mit feinem Takt unterschieden (S. 90), indem er bloss als bewiesen annimmt, dass die bretagnischen Romanzen, Lais, gesungen und mit Instrumenten begleitet worden, nicht aber, dass dieses auch bei den Fabliaux selbst, welche den Namen ihrer Quellen, der Lais, beibehielten, der Fall gewesen. — Auch ich glaube, dass man zur definitiven Beantwortung dieser Frage auch hier vor allem die Form, als das sicherste Kriterium,

berücksichtigen, und unterscheiden müsse zwischen jenen Bearbeitungen, die in den höfischen, strophenlosen Reimpaaren, und jenen, die in Strophen mit *rime couée* abgefasst waren.

Von den ersteren (wozu alle französischen und einige englische gehören; vgl. S. 16 und 41 f.) kann man unbedenklich behaupten, dass sie nicht zum Absingen bestimmt waren. Zur Begründung dieser Behauptung wird es genügen, den Ausspruch des gründlichsten und scharfsinnigsten Forschers im Fache mittelalterlicher Dichtkunst, Lachmann's, anzuführen, der in seiner trefflichen Abhandlung über Singen und Sagen (S. 5) diese Frage definitiv entschieden hat, indem er, im Gegensatze zu den strophischen Liedern in kurzen Reimpaaren, von den strophenlosen Reimpaaren sagt: „Hingegen kurze Reimpaare ohne strophische Abtheilung, der Inhalt der Gedichte sei auch noch so verschiedener Art, sind ganz sicher im 12ten und 13ten Jahrhundert nur gesagt und gelesen.“ Mit diesem, aus dem inneren Zeugnisse, der Natur der Sache, geschöpften Urtheile (das daher nicht nur von der deutschen, sondern unter gleichen Verhältnissen von jeder anderen Dichtung gilt) müssen natürlich auch die äusseren Zeugnisse, die Aeusserungen der Quellenschriftsteller, übereinstimmen. So wird diess durch die ausdrücklichen Angaben der Marie de France, der wir bekanntlich die meisten Bearbeitungen der Art (*Lais*) verdanken, vollkommen bestätigt (wobei ich nur nochmals auf die oben, S. 49 und Anm. 70, bemerkte doppelte Bedeutung des Wortes *dire* aufmerksam machen muss):

M'entremis de Lais assembler,
Por rime faire è *reconter*

(*Prologue p.* 46).

Oiez, Segnurs, ke *dit* Marie...
. . . .
Les cuntes ke jo sai verais,
Dunt li Bretun unt fait lor Lais,
Vus *cunterai* assez briefment

(*Lai de Gugemer, p.* 48 und 50).

Issi avient, cum *dit* vus ai

(*Lai d'Equitan, p.* 136).

Le lai del Freisne vus *dirai*
Sulunc le cunte que jeo sai

(*Lai del Freisne*, *p.* 138).

L'aventure d'un autre Lai
Cum il avint vus *cunterai*

(*Lai de Lanval*, *p.* 201).

Les aventures que jeo sai
Tut prime vus les *cunterai*

(*Lai d'Ywenec*, *p.* 271).

Une aventure vus *dirai*
Dunt li Bretun firent un Lai

(*Lai du Laustic*, *p.* 314).

Ici comencerai Milun
E mustrai par *brief sermun*,
Pur quoi e coment fu trovez
Li Lai ke ci vus ai numez.

. . . .

De lur amur è de lur bien
Firent un Lai li ancien;
E jeo qui l'ai *mis en escrit*,
Al *recunter* mut me délit

(*Lai de Milun*, *p.* 328 und 366).

Talent me prist de remembrer
Un Lai dunt jeo oï parler:
L'aventure vus en *dirai*.

. . . .

Plus n'en oï, ne plus n'en sai,
Ne plus ne vus en *cunterai*

(*Lai du Chaitivel*, *p.* 368 und 386).

Assez me plest e bien le voil
Del Lai qu'hum nume Chevrefoil
Que la verité vus en *cunt*.

. . . .

Dit vus en ai la verité
Del Lai que j'ai ici *cunté*

(*Lai du Chevrefoil*, *p.* 388 und 398).

De un mut ancien Lai Bretun
Le *cunte* e tute la reisun
Vus *dirai* si cum jeo entent.

. . . .

Si cum avint vus *cunterai*,
La verité vus en *dirai*

(*Lai d'Eliduc*, *p.* 400 und 402).

De l'aventure que *dit* ai
Li Bretun en firent un Lai

(*Lai de l'Espine*, *p.* 580).

Diese Stellen, in denen *dire* immer als gleichbedeutend mit *conter* (blossem Erzählen, Sagen) gebraucht, und nie von Singen und Sagen die Rede ist, lassen wohl keinen Zweifel über die Art des Vortrags, und wie man die im *Prologue* (*l. c. p.* 44) vorkommende Stelle:

Plusurs (laiz) en ai oï conter,
Ne voil laisser nes oblier:
Rimez en ai, *è fait ditié*

auszulegen habe, nämlich dass die Dichterin mehrere solcher (bretonischer) Volksballaden erzählen gehört habe (die, wie ich bewiesen zu haben glaube, ursprünglich allerdings nicht bloss gesagt, sondern auch gesungen wurden), und, um sie der Vergessenheit zu entreissen, einige davon in höfische Reime (*rimez*, vgl. Anm. 14) brachte, und Spruchgedichte (*ditié*, d. i. hier Gedichte, die bloss zum Sagen bestimmt waren) daraus machte [83]). Die vollkommenste Bestätigung erhält diese Auslegung durch die merkwürdige Stelle in der *Vie seint Edmund le rei* des Denis Piramus, in welcher er der beifälligen Aufnahme erwähnt, welche die Lais der Marie, seiner Zeitgenossin, an den Höfen der Grossen und bei den Damen fanden (Michel, *Rapports*, in 4. p. 251):

E dame *Marie* autresie,
Ki en ryme fist e basti
E compensa les vers de lays
Ke ne sunt pas de tut verais.
E si en est-ele mult loée,
E la ryme partut amée;
Kar mult l'ayment, si l'unt mult cher
Cunt, barun e chivaler,
E si en ayment mult *l'escrit*,
E lire le funt, si unt delit,
E si les funt sovent *retreire*.
Les lays soleient as dames pleire,

De joye les oyent e de gré,
Qu'il sunt sulum lur volenté.

Ebenso finden sich Stellen genug in andern Lais, die dasselbe aussagen, wie z. B.

Ceo *dist* Robert Bikez
Qi mout parset d'abez;
Par le dit de un abbée
Ad cest *counte* trovée

(*Lai du Corn v.* 589 — 92, im Anhange I. vgl. Anmerk. 13.)

Com vos avés *el conte* oï

(*Lai du Meliou l. c. p.* 67).

Une aventure vos voil *dire*
Molt bien rimée, tire à tire
Com il avint vos *conterai*

(*Lai du Trot l. c. p.* 71).

Assez briefment le vus *dirrai*,
L'aventure vus *conterai* ....
Pour ces vus voil de lui *conter*

(*Lai d'Havelok*, *p.* 1 — 2).

Entente i mettrai e ma cure
A *recunter* un aventure
Dunt cil qui à icel tens vesquirent
Par remembrence *un lai* firent,
Co est *li lais del Dessiré*
Ki tant par fu de grant beuté

(*Lais inédits p. p.* Michel, *p.* 5).

Je me vueil pas des aüser
De *bien dire* ......
Or orrez par tens en monte
Que *dirrai*, s'anuis ne m'encombre,
En cest *lai* que je faz de *l'Ombre*
Je *di* ....

(von dieser Stelle wird eine noch bezeichnendere Variante mitgetheilt:

Or orrez par tens en *cest conte*
Que j'ai fait de cest lai de l'Ombre
Que *dirai*, s'aucuns ne m'encombre.

Ez-vous . . . .)
Ici fenist li *Lais de l'Ombre.*
·*Contez*, vous qui savez de nombre

(ebend. p. 41, 43, 81, 123—124).

Qui à *biaus dis* veut bien entendre
De *romanz*, moult i puet aprendre
Pour qu'il les veuille retenir.
Cis lais nous conte sanz mentir . . .
Cis lais du Conseil dit et conte . . .
Uns *chevalier* qui ne vout mie
Que l'aventure fust périe
Nous a cest *lai mis en romanz*
Por *enseigner* les vrais amanz;
Le plus bel que il pot l'a fet,
L'un mot après l'autre retret . . .

(ebend., p. 85 und 120).

Daher heissen, oder nennen sich selbst diese in höfische Reime umgeformten Lais manchmal *Fabliaux* (vgl. Anm. 6) *Romans*, *Contes* (von denen sie sich in der That qualitativ oft gar nicht unterscheiden), oder wie Marie die ihrigen genannt hat, *Dits* oder *Dictiés*, wie z. B. das *Lai d'Aristote*:

Or revendrai à mon *ditié*
D'une aventure qu'emprise ai, . . .
Si puet-on par *cest dist* aprendre . . .
Explicit li *Lais d'Aristote*

(Barbazan, *l. c. III. p.* 97 und 114).

Und die Erzählung vom *Pellican* des Baudouin de Condé wird in der Hs. *de l'Arsenal*, *belles-lettres françoises in folio*, *No.* 175, *folio* 372 *r°. col.* 2. *Li Lais dou Pellican* genannt, während es Roquefort in der *Table alphabétique des auteurs*, hinter dem 2ten Bande seines *Glossaire*, *s. v.* Beaudoin de Condé nach dem Ms. *No.* 256 *de la Belgique* u. d. T. *Le Dit du Pelican* aufführt.

Diejenigen, welche trotz dem allen bei der Meinung geblieben sind, dass auch diese höfischen Lais zum Absingen bestimmt waren, haben sich hauptsächlich darauf gestützt, dass in der Hs. der k. Bibliothek von Paris, No. 7989[2],

welche hinter dem berühmten *Roman d'Aucasin et Nicolete* das *Lai de Graelant-Meur* enthält, auch bei diesem Lai zu Anfange jedes Abschnittes Notenlinien stehen. So fand schon ROQUEFORT, der es, unkritisch genug, der MARIE DE FRANCE zuschrieb und mit ihren Lais herausgab (vgl. Anm. 73), darin *la plus grande preuve que les Lais* (worunter er nicht die ursprünglichen Volkslieder, sondern eben nur diese gleichnamigen höfischen Bearbeitungen derselben ebenso unkritisch verstand) *devoient être chantés* (*Poésies de* MARIE DE FRANCE, *I. p.* 32 und 487); und diesem haben nun alle übrigen Vertheidiger dieser Meinung nachgebetet. — Wenn man aber auch, nicht so sanguinisch, von einem Einzelfall nicht auf die ganze Gattung schliessen wollte, so könnte man doch mit mehr Fug behaupten, dass wenigstens dieses Lai zum Absingen bestimmt gewesen wäre; allein auch diess dürfte höchst problematisch sein (wenigstens in Bezug auf die wahrscheinliche Zeit seiner Abfassung, die erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts, die Blütezeit der höfischen Kunst —), da auch dieses Lai, wie alle übrigen französischen Bearbeitungen dieses Namens, in den kurzen höfischen Reimpaaren ohne strophische Abtheilungen abgefasst ist, und überdiess in der erwähnten Hs. sich zwar auch bei dem Lai Notenlinien finden, aber nicht, wie bei dem *Roman d'Aucasin et Nicolete*, die Melodien wirklich notiert sind (ROQUEFORT, *l. c.*, *p.* 32, sagt selbst davon: .... *le ms.* 7989[2], *où le Lai de Graelant est transcrit de manière à être noté au premier vers de la pièce, et à tous ceux qui commencent un alinéa. Il est à regretter, que les portées, tracées en encre rouge, n'aient pas été notées comme on le voit dans le jeu d'Aucassin et Nicolette, qui fait partie du même manuscrit*). Vielleicht haben die Eingangsverse des Lai selbst den Kopisten (der etwa den wesentlichen Unterschied zwischen der Form der Lieder im *Roman* (nicht *Jeu*) *d'Auc. et Nic.*, in einreimigen Tiraden, und der des Lai, in unstrophischen Abtheilungen, nicht beachtet und, dadurch irregeleitet, auch zu diesem eine Melodie vorausgesetzt haben könnte, wiewohl er

keine vorfand, und wohl auch nicht vorfinden konnte) zu diesem Missgriffe verleitet; die aber, nach meiner Meinung, nur aussagen, dass die Volkslieder (*li Lai, plur. sujet*, vgl. Anm. 3), die dieser Sage zu Grunde liegen, gut zu hören, und die Weisen (*les notes*) wohl zu behalten sind (*sunt*); er, (der Bearbeiter) aber das Märe (*l'aventure*) davon so sagen (*vus dirai*) wolle, wie er es gehört habe (s. die oben S. 55 mitgetheilte Originalstelle; — Roquefort's Uebersetzung ist jedenfalls viel zu frei: *Je vais vous conter l'aventure de Graelent, telle que je l'ai entendue; la musique en est bonne à retenir et le Lai merite d'être raconté.* —) — Doch dem sei, wie ihm wolle, solche, doch nur scheinbare Ausnahmen werden der oben (S. 65) nach Lachmann's Vorgange aufgestellten und wohl begründeten Regel keinen Abbruch thun[84]).

Wenn es nun von diesen in strophenlosen Reimpaaren abgefassten Bearbeitungen der Lais nicht wohl zu bezweifeln steht, dass sie nur zum Sagen und Lesen, zunächst für die höfischen Kreise bestimmt waren, so lässt sich von den mittelenglischen Lays in Strophen mit *rime couée* (oder *six-nine- twelve-line stanzas with tail-rime*; vgl. S. 17 und 41 f.) nicht so unbedingt das Gleiche behaupten. Zwar nennen sich auch diese Gedichte selbst gewöhnlich nur *Tale* oder *Romance*, und in den Eingängen oder Apostrophen der Erzähler an die Hörer heisst es meist: *Herkyns* (oder *Lystenyth* u. s. w.), *seres* (*lordyngys* u. s. w.), *what I will sey* oder *I schall you telle*, *Herkyne to my saw* u. s. w., was natürlich nur für Sagen gelten kann; so sagt der Wirth zu Chaucer: *Tell us a Tale*, worauf dieser seinen *Rime of Sir Thopas*, bekanntlich eine Parodie dieser Lays (vgl. Anm. 64), ebenso beginnt, *Listeneth, Lordinges, in good entent; And I wol tel you* .... und dann in dieser Erzählung selbst den *Sir Thopas* zu seinen Hofdichtern und Erzählern sagen lässt:

> Do come, he sayd, my minestrales
> And gestours for to *tellen tales* etc.

(vgl. Tyrwhitt's Note zu v. 13775),

die erste Abtheilung (*Fit*) mit diesen Worten schliesst:

> Lo, Lordes min! here is a *fit*,
> If ye wol ony more of it,
> To *telle* it wol I fond,

und die zweite wieder also beginnt:

> Now hold your mouth *pour charite*
> Bothe knight and lady fre!
> And herkeneth to my *spell;*
> Of bataille and of chevalrie,
> And of ladies druerie,
> Anon I wol you *tell.*

Der Wirth aber, unzufrieden mit diesem *drafty riming*, begehrt vom Dichter eine andere Erzählung mit den Worten:

> Let see wher thou canst *tellen ought in geste*
> Or *tellen in prose* somwhat, at the leste,
> In which ther be som mirthe or som doctrine

(*Prologue to Melibeus*). Und in der oben (S. 56) angeführten Stelle aus seinem *Prologue to the Frankeleins Tale* sagt er zwar von den *olde gentil Bretons*, dass sie ihre *Layes* gesungen (*songe*) oder vorgelesen (*redden*) hätten, von seiner eigenen (freilich unstrophischen) Bearbeitung eines solchen Lay aber nur: *Which I shal sayn*; wie denn überhaupt in seinen *Canterbury Tales*, auch in den strophischen, immer nur von blossem Sagen die Rede ist.

Doch lässt sich (natürlich mit Berücksichtigung der in den Zeitverhältnissen und in sonstigen Besonderheiten stattfindenden Verschiedenheit zwischen dem Entwickelungsgange der englischen und dem der deutschen Dichtung im Mittelalter) auch auf die Vortragsweise dieser *Lays*, *Tales* oder *Romaunces of pris* anwenden, was Lachmann von der unserer ebenfalls strophischen und volksmässigen Heldensagen, mit gewohnter Präcision und Schärfe sagt (Ueber Singen und Sagen, S. 10): „Man wird also gewiss, statt der Volkspoesie Werke abzusprechen, die deutlich ihren Stempel tragen, weit wahrscheinlicher, in der Zeit, wo, nach vollendeter Trennung der Edeln vom Volke, die Blüte und der schnelle Verfall der

Poesie aus dem Gegensatze der höfischen und der bäurischen sich entwickelte, auch in dem Vortrage der erzählenden Gedichte eine der höfischen Bildung entsprechende Veränderung annehmen, dass sie nämlich nun mehr gesagt und vorgelesen, als gesungen, und vermuthlich nicht einmal vorzugsweise von den Fahrenden vorgetragen wurden; welches sich dann bei dem Verfall des Ritterthums wieder umgestaltete, so dass der verwildernde Gesang der bäurischen und bürgerlichen Sänger die Oberhand gewann." (Vgl. ebenda S. 7 und 17—18; — so heisst es noch auf dem Titel der zu Frankfurt am Main im J. 1566 gedruckten Ausgabe unseres Volksbuches *Wunderbarliche gedichte vnd Historien desz Edlen Ritters Neidharts Fuchsz .... sehr kurzweilig zu lesen vnd zu singen* u. s. w.) Auf ähnliche Weise scheint es in der That auch in England und Schottland, und namentlich mit diesen Lays sich verhalten zu haben, die während der Herrschaft der höfischen Kunst, und wenigstens anfänglich selbst vorzugsweise für die adelichen Kreise besonders der *North Countree* bestimmt[85]), auch von den Fahrenden (*Gestours, Disours, Seggers*, vgl. Warton, *l. c. I. p.* 77 — 78) mehr gesagt und vorgelesen als gesungen wurden[86]). Aber nach dem Verfall des Ritterthums in England und Schottland, zur Zeit, als auch da die epischen Gedichte wieder mehr auf der Strasse als zu Hofe gehört wurden, sind auch gewiss diese Lays wieder in einer volksmässigeren Weise vorgetragen, und also nicht bloss gesagt, sondern auch gesungen, oder wenigstens unter Instrumental-Begleitung recitiert worden, wozu ihre mehr volksmässige, strophische Form sie von vorn herein geeigneter gemacht hatte[87]).

IV.

Wir haben bisher — um nicht vorzugreifen und zu verwirren — von jener Gattung rein lyrischer Gedichte der höfischen und meisterlichen Kunstpoesie, welche ebenfalls *Lais* genannt wurden, ganz abgesehen (vgl. S. 3); denn erst nachdem nachgewiesen und festgestellt worden ist, dass und wa-

rum man ursprünglich unter *Lais* Volkslieder überhaupt (im Gegensatze zu den eigentlichen Kunstliedern, *chansons*) und Volksballaden insbesondere verstanden habe (Abtheilung I); dass und warum man die von höfischen Kunstdichtern nach ihrer Weise umgeformten und vorgetragenen Bearbeitungen jener Volksballaden auch noch *Lais* (*Lais historiques*) genannt habe (Abtheil. II und III), können wir zu der Untersuchung und Beantwortung der vierten oder letzten Hauptfrage schreiten, ob jene lyrischen Gedichte bloss willkührlich und zufällig auch den Namen *Lais* erhalten haben (was doch sehr unwahrscheinlich), oder diese Benennung nicht vielmehr genetisch-historisch begründet war; — ob daher diese lyrischen Lais — wenn auch kein äusserer Zusammenhang sich nachweisen lässt, und sie dem Inhalt und der Form nach verschiedenartig scheinen — nicht dennoch in einem inneren Zusammenhange mit den Volksliedern und jenen halb volks- halb kunstmässigen Bearbeitungen der Volksballaden desselben Namens gestanden haben, d. i. zuletzt auf ein und dasselbe, allen Gedichten dieses Namens gemeinsame Princip sich zurückführen, und auch noch in ihnen die charakteristischen Grundmerkmale der anderen sich erkennen lassen; — und ob endlich sich nicht bloss eine formelle Aehnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft zwischen diesen Lais und den deutschen Leichen nachweisen lasse, wodurch das Verfahren der mittelhochdeutschen Dichter, *Lai* durch *Leich* zu übertragen, vollkommen gerechtfertiget würde.

Zur Beantwortung dieser Frage ist es vor allem nöthig, die charakteristischen Merkmale, wodurch sich die Kunst- von der Volkspoesie unterscheidet, sich zu vergegenwärtigen. Hören wir hierüber zwei der gründlichsten und scharfsinnigsten Kenner mittelalterlicher Poesie. „In dem Bau der Strophe“ sagt Diez (Poesie der Troubad. S. 88—89) „zeigt sich die Kunstpoesie in ihrer wahren Bedeutung und in ihrem vollsten Glanze. Die formellen Charakterzeichen der Volkspoesie bestehen darin, dass sie stets zwei oder mehr gleichartige Verse ununterbrochen zusammenreimt, und dann, dass sie mit dem Verse den Gedanken oder ein Glied desselben schliesst. Die

Kunstdichter verwarfen diese in dem Geiste hoher Einfachheit gegründete Regel, indem sie auch ungleiche Verse und Reime in einander ketteten, und erstere nach Wohlgefallen durch den Sinn verbanden. Diess ist überall der gebildeteren Poesie eigenthümlich, und wie nahe liegend uns diess Verfahren auch scheinen mag, so ist es doch als eine bedeutende Neuerung zu betrachten." — Und LACHMANN (Ueber die Leiche, im Rhein. Mus. III. S. 426): „Die überschlagenden Reime vertragen, wie man leicht einsieht, nicht wohl die Bindung ungleicher Laute: daher entstehen die verschränkten und die genauen Bünde gleichzeitig. Alle ungenau gereimten Lieder des 12ten Jahrhunderts haben auch nur unmittelbar gepaarte Reime: die verschlungenen findet man bei den ältesten Dichtern (d. i. unsern ältesten Kunstdichtern), Veldeck und Hausen, und nur gleichzeitige lateinische kann ich in Versen nachweisen, die auf die Zerstörung von Halberstadt 1179 gedichtet sind" (vgl. jedoch Anm. 40). — Die charakteristischen Merkmale, wodurch sich die Kunstpoesie von der ihr vorausgehenden, und ihr auch allerdings zur Grundlage dienenden Volkspoesie formell unterscheidet, sind also: genaueres Messen und Binden der Verse, künstlichere Verschlingung derselben durch überschlagende Reime und ein geregelter, meist gleichmässig durchgeführter, complicierterer Strophenbau. Insbesondere sind die überschlagenden Reime (*interlaqueati*, *concatenati*, *rimes croisées*, *mixed rime*) eine bedeutende Neuerung, erst durch die Kunstpoesie eingeführt, und anfangs ihr ausschliessliches Eigenthum[88]); und darin ist auch ihr anderes charakteristisches Merkmal, der künstlichere Strophenbau, grossentheils bedingt.

Haben nun jene Gedichte der höfischen und meisterlichen Kunstdichter, die auch den Namen der Lais tragen, diese charakteristischen Merkmale aufzuweisen, so sind sie in der That als ein reines Produkt der Kunstpoesie zu betrachten, und ihr Name ein bloss willkührlicher, zufälliger, grundloser. Allein, wenn auch diese sogenannten Lais schon nach der völligen Ausbildung der höfischen Kunst und bei den eigentlich höfischen Kunstdichtern (*Trouvères* im engeren Sinne)

vorkommen, unterscheiden sich doch ihre Formen auf den ersten Blick von denen der übrigen nach den Gesetzen der Kunst gebildeten lyrischen Lieder (*chansons*). Denn das Gemeinsame, Charakteristische dieser Lais-Formen besteht eben theils in einem nicht folgerecht durchgeführten Strophenbau (im Gegensatz zu dem typischen der Kunststrophen, *couplets*), theils in dem Vorherrschenden des unmittelbar gebundenen Reimes (*rimes plates*) und dem Untermischen der längeren mit kürzeren Versen (*biocs, versus intercalares*), von denen mehrere durch denselben Reim mit einander verbunden sind (Refrainzeilen, *rimes couées*, im Gegensatz zu den eigentlich überschlagenden Reimen, *rimes croisées;* vgl. Anm. 40). Ja gerade durch diese Merkmale wird selbst noch in den theoretischen Anleitungen zur Dicht- und Redekunst (*Art de Rhétorique*) der späteren französischen Meistersänger (*Rhétoriciens*) jene (lyrische) Laisform bezeichnet.

Weist daher der Name, weisen die Formen dieser Liedergattung auf ein anderes, als auf das Princip der Kunstpoesie zurück, so kann man diese Lais-Formen doch ebenso wenig für noch durchaus volksmässig, für bloss und unmittelbar aus dem Principe der Volkspoesie hervorgebildete ansehen; denn, abgesehen von den kunstmässigen Elementen, die sie natürlich schon bei ihrer Einbürgerung in dem Gebiete der Kunstpoesie annehmen mussten, ist selbst das eigentlich Volksartige in ihnen schon so modificiert, dass man ein, wenn auch dem Principe nach homogenes, Medium zwischen ihnen und den reinen Produkten der Volkspoesie anzunehmen sich gedrungen fühlt.

Nun findet aber derselbe charakteristische Unterschied, wie zwischen diesen Lais-Formen und den eigentlichen Kunstliedern (*chansons*), schon in der viel älteren mittellateinischen Hof- und Kirchenpoesie zwischen den eigentlich metrischen, oder auch nur rhythmischen, aber in gleichmässig gebauten Strophen abgefassten Liedern (*carmina, hymni*), und den sogenannten *Prosae*, *Sequentiae*, *Modus* oder *Catilenae* (*cantica soluta, ἀπολελυμένα, νόμοι*) statt. Auch diese sind allerdings strophisch gebaut — denn sie waren ja auch zum

Absingen bestimmt —; aber in diesen sind nicht, wie in jenen, alle Strophen desselben Liedes die genaue Reproduction des Einen Grundtypus, wie aus Einem Modell gegossen (*κατὰ σχέσιν, μονοστροφικά*); sie machen vielmehr alle zusammen Ein rhythmisches Ganzes, Ein System (*ἀνομοιόστροφα, ἄτμητα*), Eine innerlich verbundene Reihe von Melodien, worin nur die, oft sehr ungleichartigen rhythmischen Abschnitte oder melodischen Phrasen allein die strophischen Abtheilungen bilden und markieren, die daher nicht, wie in jenen, gleichfüssig oder gleichsylbig, gleichzeilig und (in den gereimten) gleichreimig sind, in denen aber nichts destoweniger, als Theile Eines Ganzen betrachtet, ein rhythmisches oder vielmehr melodisches Verhältniss, eine innere Gesetzmässigkeit und darnach geregelte Vertheilung (symmetrische Relation zur Totalität) sich manifestieren. Auch haben die gereimten Gedichte dieser Gattung, besonders die älteren, meist unmittelbar gebundene Reime (*leonini, caudati*), und häufig Schaltreime oder Refrainzeilen (*versus intercalares*, wodurch z. B. die hier so oft vorkommenden *tripertiti caudati* gebildet wurden; vgl. S. 32 und Anm. 38).

Wird man daher, bei so auffallender Aehnlichkeit des Verhältnisses zur (gelehrten oder höfischen) Kunstpoesie und der charakteristischen Merkmale der Formen, nicht diese mittellateinischen Lieder zunächst als das Vorbild, als jenes Medium der lyrischen Lais annehmen, und zuletzt in ihnen das eigentliche, beiden zu Grunde liegende Princip suchen müssen?

Auch hier führt der zwar lange und beschwerliche, aber zuverlässige Weg der genetisch-historischen Entwickelung und Begründung am sichersten, und daher doch am kürzesten zum Ziele. Mir scheint nämlich dazu unerlässlich, dass man den Entwickelungsgang der mittellateinischen Poesie überhaupt, und der kirchlichen insbesondere näher ins Auge fasse, und ihre Einwirkung auf die Vulgärpoesie, so wie umgekehrt die sich in ihr manifestierende Rückwirkung der Volks- und Kunstpoesie, also die durch sie vermittelten und in ihr ausgeprägten Modificationen beider, kurz die wichtige Stellung, die sie zwischen der antiken Kunstpoesie und der ältesten

neu-europäischen Volkspoesie einerseits und der (vulgären) Kunstpoesie des Mittelalters andrerseits einnimmt (ein Moment in der genetischen Geschichte der modernen Poesie, das bis auf die neueste Zeit nicht gehörig gewürdigt wurde, vgl. J. Grimm's treffliche Einleitung zu den mit Schmeller herausgegebenen latein. Gedichte des 10ten und 11ten Jahrh.), faktisch nachzuweisen suche. Die Neuheit und Schwierigkeit dieser relativ so wichtigen Aufgabe möge den nachstehenden Versuch ihrer Lösung entschuldigen, wenn er durch Umständlichkeit ermüden und doch wegen Mangelhaftigkeit nicht genügen sollte.

Indem man diese mittellateinische Poesie — im Gegensatz zu der antik-römischen — auch die christlich-römische nennt, bezeichnet man dadurch schon hinlänglich ihre beiden Grundelemente, das sprachlich-formelle oder römische, und stofflich-ideelle oder christliche. In ersterer Beziehung überkam sie mit der fertigen Sprache auch die vollendeten Formen der altklassischen Poesie, die eigentlich metrische Messung und den geregelten Strophenbau, und diese blieben so lange vorherrschend, als die heidnisch-römische Bildung überwiegenden Einfluss hatte; je mehr aber die volksthümlich-christliche Gesinnung durchdrang und die Oberhand erhielt, je mehr rang sich auch ihr Organ, die volksmässig-kirchliche Poesie, aus den sie allzusehr beengenden Fesseln der strengen altklassischen Formen los. Denn der lebendige, leicht bewegliche Ausdruck des täglichen Verkehrs, das Abstumpfen und Verschleifen der End- und Biegungssylben, und das scharfe Betonen der Wurzel- oder vorletzten Sylben in der Volkssprache (*sermo vulgaris*; *lingua romana rustica*) einerseits, andrerseits die gläubige Begeisterung für das Übersinnliche der neuen Lehre, die glühende Sehnsucht nach dem Unendlichen, die das Vage, Mystisch-Helldunkle liebte, mussten das Aufgeben der auf bloss grammatisch-prosodischen Regeln basierten Metrik und der aus dem Schönheitsgefühl für das bloss Sinnlich-Zweckmässige hervorgegangenen plastischen Strenge und Bestimmtheit der Formen zur Folge haben, und nur die eigentlich gelehrte Kunstpoesie blieb eine skla-

vische Nachahmerin der altklassischen [89]). Die christlich-römische Poesie hingegen, jemehr sie nun einerseits volksmässig wurde, je mehr musste sie auch wieder eine bloss betonende, bloss durch den Accent, und zwar vorzugsweise durch den rhythmisch-melodischen oder musikalischen Accent (*ad-cantus*) bestimmte werden; und je mehr sie andrerseits sich vergeistigte, mystisch zerfloss, je weniger vertrug sie den Zwang stereotyper Formen, je mehr wurde die Musik als das geeignetste Organ für das von ahnender Sehnsucht nach dem Uebersinnlichen erfüllte Gemüth, zur Hauptsache, welcher sich das Wort unterordnen musste, und nach deren melodischen Phrasen allein sich die rhythmischen Abschnitte (Zeilen und Strophen richteten [90]). Durch das volksthümlich-christliche Element wurde also die mittellateinische Poesie unabhängig und grundverschieden von der klassisch-heidnischen; beide wurzelten zuletzt, wie jede Kunst, in der Religion; aber wie die christliche himmelwärts, die heidnische erdwärts gekehrt war, die erstere in der Ahnung, die letztere im Begriffe das Göttliche zu erfassen strebte, so vergeistigte sich die christliche Poesie im musikalischen Idealismus, während die heidnische sich im plastischen Realismus zu verkörpern gesucht hatte (vgl. auch Baehr, Die christl. Dichter u. Geschichtschreib. Roms, S. 6—7; — Kahlert, S. 20 u. 21).

Betrachten wir nun insbesondere den Entwickelungsgang der eigentlichen Kirchenlieder und des Kirchengesanges, so finden wir, dass schon die paulinischen Briefe (Ephes. V. 19, und Coloss. III. 16) drei Arten christlich-religiöser Gesänge erwähnen; *ψαλμούς*, *ὕμνους* und *ᾠδὰς πνευματικάς*. Zwar streiten die Exegeten noch über den charakteristischen Unterschied derselben (vgl. Gerbert, I. p. 22—25; — Augusti, V. S. 241 ff.); aber so viel ist wenigstens gewiss, dass die Psalmodie die älteste Art und die Grundlage christlich-kirchlichen Gesanges ist. „Und weil es (das Psalmbuch),“ sagt Herder (Sämmtl. Werke z. Lit. u. Kunst, Thl. VII. S. 246) eben so schön als wahr, „mit der grössten Einfalt abgefasst ist (denn lyrisch einfacher kann nichts sein, als der Parallelismus der Psalmen, gleichsam ein doppeltes Chor, das sich

einander fragt und antwortet, zurechtweiset und bestärket): so war es einer einfältigen Christengemeine, sowohl in Zeiten des Drucks, als in Empfindungen der Freude und Hoffnung, wie vom Himmel gegeben. Daher der frühe Gebrauch dieses Buchs in der christlichen Kirche; daher von den ersten Zeiten an, ehe es christliche Dichter geben konnte, jene lauten Gesänge, dadurch sich ihre Zusammenkünfte den Römern merkbar machten; es waren Psalmen." — Und gewiss waren die Psalmen nicht nur wegen der hohen Einfachheit, rührenden Tiefe und des Allgemein-Menschlichen ihres Inhalts so populär geworden, auch ihre volksmässige Form trug nicht wenig dazu bei; denn auch sie waren nur in rhythmischer Prose abgefasst und hatten so wenig eine kunstmässig typische Strophenabtheilung, dass man es noch in neuester Zeit für nöthig hielt, für ihre strophische Abtheilung überhaupt den Beweis zu führen (vgl. z. B. Koester, De Wette, u. A.), und dass bei allem Scharfsinn die Aufgabe, diese im Einzelnen durchzuführen, kaum mehr lösbar ist, weil die einzig sichere Richtschnur, die Melodien dazu fehlen (vgl. Forkel, I. §. 69, S. 145—146). Dieselbe freie rhythmisch-strophische Construction haben einige andere alttestamentliche Gesänge und die Lobgesänge des neuen Testamentes; daher diese *Cantica* auch *Psalmi maiores* genannt wurden. Sie gaben den „näheren Ton zu den christlichen Gesängen" (vgl. Herder), und vorzüglich zu jenen an, welche schon Paulus ᾠδὰς πνευματικάς genannt hat, d. i. freie, oft sogar momentane (aus dem Stegreif, (*carmina ex improviso*, *αὐτοσχεδιάσματα*, ῥαψῳδίαι) Ergüsse religiöser Begeisterung, oder „religiöse Gesänge, welche von begeisterten Christen, ohne sich an die Worte der Schrift und der Liturgie zu binden, obgleich im Geiste derselben, zur Belehrung und Erbauung ihrer Brüder verfertigt wurden" (Augusti V. S. 244 — 245), und die eben desshalb den Namen *ᾠδαὶ πνευματικαί*, im Gegensatz zu den durch Schrift und Tradition überlieferten *ψαλμοῖς* und *ὕμνοις* erhielten (*πνεῦμα*, *πνευματικόν* im N. T. freier Aufschwung des Geistes zu Gott, religiöse Begeisterung, freie Dichtung u. s. w., im Gegensatz von

γράμμα, vgl. Augusti, S. 244). Von diesen gilt besonders, was Baehr (S. 4) von der christlichen Lyrik überhaupt im Gegensatz zur antiken sagt: „Wenn es natürlich war, dass man dazu (zum Gesange bei den öffentlichen Zusammenkünften der christlichen Gemeinden) zunächst einzelne Psalmen oder Stücke aus den Propheten und anderen Theilen der h. Schrift wählte, und diese in eine dem Zweck des Gesanges entsprechende Form gebundener Rede zu bringen suchte, so war doch damit auch zugleich eine natürliche Veranlassung, ein Anstoss gegeben, wo das gläubige, von Gott und Jesu Christo erfüllte Gemüth dem Drang seines Herzens folgen und seine Gefühle in begeisterten Liedern aussprechen, damit aber ein Gedicht eigenen Ergusses schaffen konnte, das unabhängig und frei, wenn auch gleich in der Sprache des alten Heidenthums, doch in Anlage und Inhalt, in Behandlungs- und Darstellungsweise einen von den Productionen des Heidenthums ganz verschiedenen, der christlichen Welt eigenthümlichen Charakter zeigen musste."

Daher wurde das christlich-volksthümliche Element der mittellateinischen Poesie überhaupt, und die Psalmodie, oder der jüdische Volksgesang, insbesondere die Grundlage des abendländisch-christlichen Kirchengesanges, und vorzugsweise jenes Theils desselben, an dem ursprünglich die ganze Gemeinde oder das Volk selbst unmittelbar theilnahm (vgl. Forkel, II. S. 131, 138, 140), und mithin, als später dessen Stelle die Priester- und Sängerchöre vertraten [91]), ganz besonders des Choralgesanges [92]); daher bewahrte dieser, eben weil er ursprünglich volksthümlich und für das Volk bestimmt war, auch nach Einführung einer geregelteren Liturgie und der Instrumentalbegleitung der Kirchengesänge, und trotz dem, dass dadurch das Volk immer mehr von der Theilnahme daran ausgeschlossen wurde, seinen volksmässigen Charakter, sowohl in Rücksicht der Melodien (Weisen), als der durch diese bedingten Texte (Worte). Diesen Charakter haben die gründlichsten Kenner der Kirchenmusik als den dem Gregorianischen Gesang eigenthümlichen nachgewiesen; so sagt z. B. Forkel (II. S. 166): „Das erste, was diesen Gregoria-

nischen Gesang merkwürdig macht und ihn von den früher vorhandenen Singarten wahrscheinlich am meisten unterscheidet, ist das völlig gleiche Verhältniss, in welchem alle seine Töne gesungen werden, so dass weder Rhythmus noch Metrum dabei zu beobachten ist (vgl. jedoch dagegen die richtigere Ansicht Apel's, I. §. 179, 183, II. §. 498, S. 16, und Antony, Archäolog.-liturg. Lehrb. des Gregorianischen Kirchengesanges, S. 6—7). Man kann nicht läugnen, dass dieser Umstand dem Gregor. Gesang eine eigene Art von Feierlichkeit gibt, und ihn zu seiner eigentlichen ursprünglichen Bestimmung, nach welcher er von ganzen Gemeinden gesungen werden sollte, vorzüglich geschickt macht.... Schon diese lange Dauer (seit zwölf Jahrh.) der Gregor. Singart allein ist ein Merkmal, dass sie die wahren zu einem allgemeinen Volksgesang erforderlichen Eigenschaften in sich haben müsse. Der einfache, plane und feste Gesang Gregors ist als Gesang für grosse Versammlungen seiner Natur nach der einzige brauchbare." — Und von Winterfeld (Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Berlin 1834. 4. S. 134): „Mit ihnen (den Kirchenweisen) liegen uns alte Choralgesänge in ihrer frühesten harmonischen Bearbeitung vor, entweder augenscheinlich dem Volksgesang unmittelbar entnommen, oder doch im Sinne und Geiste desselben in jener Zeit entstanden." — Ebenso Klamer Wilhelm Frantz (Ueber die älteren Kirchenchoräle. Quedlinburg 1818. 8. S. 12): „Diese Popularität finden wir in den älteren Kirchenchorälen. Es sind christliche Volksmelodien, angemessen dem gemeinen Fassungsvermögen, frei von unnatürlichen Wendungen und schwer zu treffenden Tönen. Ihre Tonfolge ist so natürlich, dass sie sich dem Ohr und Gedächtniss leicht einprägt; sie ist so, wie sie ein Laie, der Tonsinn hat, wählen, oder wie er sie gewählt zu haben wünschen würde. Auch sind die Melodien nicht zu hoch und nicht zu tief gesetzt, so dass sie ein Jeder ohne Zwang singen kann [93])."

Wie diese Volksmässigkeit und Einfachheit der alten Choralmelodien wieder auf die ihnen untergelegten Texte zurückwirkte, hat K. Ch. Fr. Krause (Darstellungen aus der Ge-

schichte der Musik. Göttingen 1827. 8. S. 97) sehr richtig nachgewiesen: „Der erste Schritt war die Befreiung der Melodie von den Fesseln der Prosodie; — es bildete sich in der lateinischen Kirche der langsame, einfache, unisone Choralgesang, zwar anfangs auch mit Abwechselung langer und kurzer Töne; aber nur mit Beobachtung der Länge und Kürze der vorletzten Sylbe jedes Wortes; — übereinstimmig mit unserer Art das Latein auszusprechen. Hierzu war der Umstand förderlich, dass zu dieser Zeit die prosodische Aussprache des Latein nach und nach sich verlor, bis zu der Ausbildung der ältesten gereimten Verse, die späterhin Leoninische Verse genannt wurden und bald Eingang in die christliche Liturgie fanden. Auf solche Weise wurde zuerst der Anfang des Taktmasses gefunden, in zwei- und dreisylbigen, nicht mehr prosodisch gemessenen Versfüssen." — Ebenso Apel (II. §. 498, S. 9 u. 14—13): „Eigentlicher Chorgesang passt für quantitierende Rhythmen nicht, und wird bei manchen Gattungen derselben geradezu unmöglich. In den accentierten Weisen, welche bloss Arsis und Thesis, ohne Beziehung auf Länge und Kürze, unterscheiden, herrscht eben deswegen die zweizeitige Bewegung vor, so wie im prosodischen Vers die dreizeitige und gemischte. Was sogleich in die Sinne fällt, dass nämlich der accentierte Gesang, der sich in Hauptmomenten bewegt, weit mehr geeignet sei, von grossen Volksmassen gesungen zu werden, als der quantitierende, weil jener ungebildeten Stimmen zu Hülfe kommt, die sich bloss dem kunstlosen Naturgefühl von Arsis und Thesis zu überlassen brauchen, und überdiess grosse Tonmassen sich allzeit anständiger und würdevoller in gleichen Zeiträumen fortbewegen, als in ungleichzeitigen, dieses bemerkte auch Gregorius, und gründete auf diese Bemerkung seinen Plan zur Reformation des Kirchengesanges" (vgl. überhaupt ebenda §. 497 — 99, über die Geschichte des Gregor. Gesanges in Verbindung mit den accentuierten Rhythmen). — Daher hat schon Beda die auf diese Weise entstandenen, nach jenen Melodien gebildeten, bloss rhythmischen Gesänge als volksmässige (*vulgaria*, *rustica*) bezeichnet, und sie den eigentlich metrischen, nach den

6 *

Regeln der Prosodie und den Mustern der altklassischen Kunstpoesie verfassten gelehrten Gedichten entgegengesetzt: *Videtur autem rhythmus metris esse consimilis, qui est verborum modulata compositio, non metrica ratione, sed numero syllabarum ad judicium aurium examinata, ut sunt carmina vulgarium poetarum.... Plerumque tamen casu quodam invenies etiam rationem in rhythmo, non artificii moderatione servatam, sed sono et ipsa modulatione ducente, quem vulgares poetae necesse est rustice, docti faciant docte* (*De metrica ratione liber unicus*, in Hel. Putschii *Grammaticae latinae auctores antiqui. Hanoviae* 1605. 4. *p.* 2380). Und Santen (zu *Terent. Maur. p.* 164) bemerkt dazu: *Quo fit etiam, ut haec poemata* (*rhythmica*) *non carmina, sed cantica ferme nuncupentur.* Dieser Gegensatz zwischen den selbstständigen, prosodischen *Carmina* und den von der Melodie abhängigen, rhythmischen *Cantica* spricht sich auch klar genug aus in folgenden, von Mone (aus dem *Cod. Emmeram. G.* 73 zu München, im Anzeiger f. 1839, Sp. 454) mitgetheilten Stellen aus Hermannus *contract., Carm. de contemtu mundi:*

> *carmen* oro pange *metro,*
> seu *canore rythmico.*
> . . . .
> des, ipsa quem *canendo*
> queam jugare *rythmo*

(vgl. auch Anm. 17 über den volksmässigen Psalm des heil. Augustin).

Wiewohl daher der mittellateinischen Kirchenpoesie überhaupt eine volksthümliche Grundlage nicht abzusprechen ist, und alle Arten lateinischer Kirchenlieder ein volksmässiges Gepräge tragen, im Vergleich mit der altklassischen und der ihr nachgebildeten gelehrten Kunstdichtung, so ist doch darunter eine, die sich der letzteren näher anschloss, ja sogar ihre prosodisch-metrische und kunstmässig strophische Construction möglichst zu bewahren suchte, so das Mittelglied zwischen der antiken und modernen Kunstpoesie wurde, und

eben dadurch sich nicht nur quantitativ, sondern (wenigstens in der Folge) auch qualitativ von den beiden anderen Arten christlicher Gesänge unterschied, nämlich die neben diesen (den ψαλμοῖς und ᾠδαῖς πνευματικαῖς) in den oben angezogenen Stellen der paulinischen Briefe erwähnten ὕμνοι [94]) (von diesem formellen Standpunkte aus scheint daher die in jenen oft besprochenen und viel bestrittenen Stellen gegebene Eintheilung der christlichen Gesänge in diese drei Arten nicht nur vollkommen erklärbar, sondern ebenso wohl begründet als vollständig zu sein). Die Hymnen tragen also allerdings auch das Gepräge der christlich-volksthümlichen Denk- und Sprechweise, im oben nachgewiesenen Gegensatze zur heidnisch-klassischen; aber sie sind nicht bloss aus dem christlich-volksthümlichen Principe hervorgegangen, ihnen lag, wenigstens in Hinsicht auf die Form, noch ein anderes heterogenes, das der heidnisch-klassischen Kunstpoesie zu Grunde. Daher scheinen die apostolischen Väter und Constitutionen sogar „das Wort ὕμνος, ὑμνολογεῖν u. s. w. absichtlich vermieden zu haben, um nicht dadurch eine Gleichstellung des christlichen Cultus mit dem heidnischen zu veranlassen.“ Sie bezeichneten diese Art der geistlichen Dichtung ganz allgemein durch *canere*, *cantare*, *carmen* (d. i. Kunstdichtung). „Weit lieber sagte man *psalmus*, ᾠδή, εὐχή u. a., als dass man sich eines Ausdrucks bediente, welcher an die Hymnen an Apollon, Ceres, Aphrodite, Zeus u. A. erinnern konnte“ (Augusti, S. 262 ff.). Ja als noch ein Unterschied zwischen der *Missa Catechumenorum* und der *Missa Fidelium* stattfand, gehörten die Hymnen zur *Disciplina arcani* und waren bloss für die *Fideles* bestimmt, auch meist nur dogmatischen Inhalts, zum Lobe der Trinität oder der Gottheit Christi (ὕμνοι θεολογοῦντες), und wurden sogar, wegen des Missbrauchs, den die Häretiker davon machten, von der Kirchenversammlung von Laodicea den ächt biblischen, allgemeingültigen kanonischen Psalmen entgegengesetzt und ihr Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste verboten: ὅτι οὐ δεῖ ἰδιωτικοὺς ψαλμοὺς (d. i. geistliche Lieder, von Privatpersonen gedichtet, *odas humano studio compositas*) λέγεσθαι ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ, οὐδὲ

ἀκανόνιστα βιβλία, ἀλλὰ μόνα τὰ κανονικὰ τῆς καινῆς καὶ παλαιᾶς διαθήκης (vgl. Augusti S. 270 ff.; — Gerbert, I. S. 509 — 510; — und die bei Martene, *Tract. de antiqua ecclesiae disciplina; de Hymnis, p.* 25 — 26 angeführten Beschlüsse des *Conc. Toletani* und *Bracarensis*). Erst als einige Kirchenväter, wie Chrysostomus, Ephraem Syrus, Hilarius von Poitiers, Ambrosius, Augustinus und andere ausgezeichnete Männer des 4ten und 5ten Jahrh., um dem grossen Eindruck, den die häretischen Hymnen machten, entgegenzuwirken, und dem Zeitgeschmacke, bei dem sie in ausgezeichneter Gunst standen, ein Opfer zu bringen, den anderen Weg einschlugen, selbst Hymnen für die katholische Kirche zu dichten, wurde auch diese Art geistlicher Gesänge beim öffentlichen Gottesdienste, woran sämmtliche Mitglieder der Gemeinde theilnahmen, allgemeiner eingeführt, also Kirchenlied im eigentlichen Sinne (wiewohl diese Hymnen nicht überall gleich Aufnahme und Sanction erhielten, am spätesten wohl in der Kirche von Rom, die noch bis ins 12te Jahrh. den Gebrauch derselben nicht verstattete; vgl. Antony, S. 136, — und die Stelle aus Radulph von Tongern bei Gerbert, I. S. 510); und auch dann, eben weil sie mehr Produkte der Gelehrsamkeit, meist dogmatischen oder polemischen Inhalts, und daher über der Fassungskraft des minder unterrichteten Theiles des Volks waren, waren sie nicht zunächst noch anfänglich zum Absingen für die ganze Gemeinde, zum allgemeinen Volksgesange bestimmt. Vielmehr wurden gerade die Hymnen die Veranlassung zur Einführung des eigentlich musikalischen, d. i. kunstmässigen Kirchengesanges, der von seinem Einführer im Occident auch der Ambrosianische Gesang genannt wurde [95]) (vgl. Gerbert, I. S. 69 — 84; — Augusti, S. 277 — 281).

Die Hymnen gingen also nicht, wie die *ᾠδαὶ πνευματικαί* oder *Cantica spiritualia* unmittelbar und bloss aus der Psalmodie hervor [96]), noch waren sie, wie jene, schon anfänglich und zunächst für das Volk bestimmt, vielmehr sind sie kunstmässige Gedichte (*carmina*) von meist genannten, in der gelehrten Welt auch sonst bekannten Theologen, die, mit

den Werken des klassischen Alterthums vertraut, sich in Beziehung auf die Form diese zum Muster genommen und meist auch andere Gedichte, geistlichen oder weltlichen Inhalts, in den Versmassen der Alten verfertigt haben, kurz Kunstdichter (*poetae*) im eigentlichen Sinne waren. Daher sind die Hymnen entweder wirklich metrisch, oder sie sollten es doch nach dem unverkennbaren Bestreben der Verfasser sein [97]); daher sind sie in gleichmässigen Strophen (meist ebenfalls nach antiken Mustern gebaut, und die späteren gereimten meist mit überschlagenden Reimen), die alle nach derselben Melodie abgesungen wurden (*Hymnos vero, quos choris alternantibus canere oportet, necesse singulis versibus ad purum esse distinctos.* Beda, *l. c. p.* 2367); kurz sie sind in formeller Hinsicht offenbar aus dem Principe der Kunstpoesie hervorgegangen (*carmina* in strengem Sinn, so dass man sie christlich-klassische Gedichte nennen könnte), und dadurch ebenso wesentlich von den beiden anderen Arten der christlich-kirchlichen Gesänge unterschieden, wie in Rücksicht ihres geistigen Principes von den heidnisch-klassischen (und nur in dieser Hinsicht gilt Herder's bekannte treffliche Charakteristik der Hymnen, insofern er sie nämlich der altklassischen Poesie überhaupt entgegensetzt). Dieses Doppelprincip, diese Verschmelzung des Christlich-Volksthümlichen in der Gesinnung mit dem Klassisch-Kunstmässigen in den Formen gab auch der christlichen Hymnodie eine ganz eigenthümliche Färbung und einen gemischten Charakter, und machte sie recht eigentlich zum verbindenden Mittelglied zwischen der Volks- und Kunstpoesie jener Zeit überhaupt, und zwischen der antiken und modernen Kunstpoesie insbesondere. So sind einerseits die meisten und ältesten Hymnen in Strophen von vier jambischen vierfüssigen (oder achtsylbigen) Versen (*monocolos tetrastichos*) — dem für die schon mehr accentuierende als quantitierende Sprache und für den volksmässigen Choralgesang passendsten und wahrscheinlich schon im altitalischen Volksgesange selbst üblichen Versmasse der Alten — abgefasst, was aus dem Streben hervorging, in kunstgerechten Formen volksmässig zu sein [98]); daher manifestiert

sich andererseits selbst in den späteren, nur noch rhythmischen und sogar schon gereimten Hymnen noch das Bestreben, sich den antik-metrischen Schemen zu nähern und den strengen, gleichmässigen Strophenbau der antiken Kunstpoesie zu bewahren, d. h. bei aller volksthümlichen Färbung kunstmässig zu sein. Durch dieses Verschmelzen des Kunst- und Volksmässigen, des Gelehrten und Vulgären, des Antiken und Modernen waren die Hymnen aber auch am geeignetsten, das Princip der altklassischen Kunstpoesie nicht nur zu erhalten, sondern auch der neu-europäischen vulgären Kunstpoesie, bei ihrer Trennung von der Volkspoesie, zu überliefern und *ihr* in formeller Hinsicht zum Muster zu dienen. Deshalb schon musste die moderne Kunstpoesie sich zuerst in jener Sprache entwickeln und ausbilden, die mit der lateinischen am nächsten verwandt war, d. i. in der *lingua romana rustica*, und zwar wieder am frühesten in jenem Lande dieses Sprachgebietes, in dem durch locale und sociale Verhältnisse das Princip der Kunstpoesie überhaupt, d. i. selbstbewusstes Schaffen mit vorherrschender Subjectivität und dem aus dem Bestreben zu gefallen hervorgehenden Vorherrschen des Formellen vor dem Stofflichen, am meisten begünstigt wurde, nämlich in dem Theile des südlichen Frankreichs, der damals unter dem Namen der Provence (im weiteren Sinne, oder richtiger in dem Gebiete des romanischen Sprachzweiges von Oc; vgl. Diez, Poesie d. Troub. S. 5 — 12 u. 81) begriffen wurde (vgl. meine Rec. des *Romancero françois* in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. LXVI. S. 101 — 102). Dass aber die Poesie der Troubadours, und mithin die moderne Kunstpoesie überhaupt, zunächst aus der kirchlichen Kunstpoesie, der Hymnodie, hervorgegangen sei, wird mehr als eine blosse Vermuthung, wenn man bedenkt, dass die ersten Versuche in den Vulgärsprachen aus blossen Uebersetzungen oder Paraphrasen aus oder nach dem Lateinischen bestanden, dass sie Geistliche zu Verfassern hatten, und meist geistlichen Inhalts waren (wie Bearbeitungen biblischer Stoffe, Evangelienharmonien, Leben der Mutter Gottes oder der Heiligen, Loblieder auf Christus, Maria und die Heiligen, Gebete

u. s. w. — im Occitanischen insbesondere — ausser den, der Hofpoesie der Troubadours vorausgehenden, noch mehr volksmässigen Gedichten der Waldenser — Legenden, prosenartige geistliche Gedichte und sogar provenzalische Hymnen; vgl. ROCHEGUDE, *Parn. Occit., p. XX — XXIII;* — RAYNOUARD, *Choix etc. II. p.* 73 — 154; — DIEZ, S. 214 — 216, 229 — 231); — dass selbst noch in der provenzalischen Hofpoesie eben die älteste und einfachste Liederform eine auffallende und charakteristische Aehnlichkeit mit jenem oben angeführten üblichsten Metrum der Hymnen hat (nämlich Strophen achtsylbiger Verse mit jambischem Fall und mit gedehnten Melodien nach Art der Choräle), und dass diese Form selbst noch den in der kirchlichen Poesie üblichen Namen *vèrs*, *versus* (d. i. Lied, Strophe; so braucht noch CLICHTOV *versus* immer für Strophe) beibehalten hat (vgl. DIEZ, S. 106 — 108); denn lässt sich auch die, ebenfalls erst bemerkte (vgl. auch Anm. 10) volksmässige Grundlage dieser Form nicht läugnen, so ist es doch mehr als wahrscheinlich, dass die geregeltere strophische Ausbildung, die sie in der Hymnodie erhalten hatte, von den Troubadours gekannt und benutzt wurde. Dasselbe dürfte wohl auch von der Anwendung des Reims, und besonders der künstlicheren Reimverschränkung gelten; denn wenn es auch kaum zu bezweifeln steht, dass der Reim das autochthonische Produkt der Volkspoesie und aus ihr in die Mönchspoesie übergegangen ist (vgl. die Anm. 9 u. 38), so ist es fast ebenso wahrscheinlich, dass in Hinsicht auf überschlagende und verschränkte Reimbindung (*versus interlaqueati*, *concatenati* u. s. w.), so wie selbst in den Reimkünsteleien und Spielereien die mittellateinische der vulgären Kunstpoesie zum Muster gedient habe [99]).

So war auch das Vorbild der nord-französischen Kunstpoesie, bevor auch sie sich durch den Einfluss und nach dem Muster der Troubadourspoesie zur höfischen Kunstlyrik ausbildete, zunächst nur die mittellateinische Kirchenpoesie [100]). Denn in Nordfrankreich hatten, ausser den Geistlichen und Gelehrten, nach dem Beispiele Karls des Grossen selbst Könige und Fürsten lateinische Kirchenlieder (sowohl Text als

Melodie) abgefasst (s. EKKEHARDUS IV. *Casus Sti Galli, cap.* 3, bei PERTZ, *Monum. II. p.* 101; — vgl. LEBEUF, *Chant eccl. p.* 15—17); auch die ersten nordfranzösischen und anglo-normandischen Kunstdichter waren Geistliche, und ihre ersten Versuche blosse Nachbildungen lateinischer Originale, wie z. B. THIBAULT DE VERNON, Canonicus von Rouen, PHILIPPE DE THAN, GEOFFROY, Abt von St. Alban, EVRARD, Mönch von Kirkham, SANSON DE NANTEUIL, ANDRÉ DE COUTANCES, WACE, Canonicus von Bayeux, der Priester HERMANN u. s. w.); mehrere Trouvères waren auch gelehrte Dichter (*clerc lisant*) in lateinischer Sprache (wie SIMON DU FRESNE, Canonicus von Hereford, ETIENNE DE LANGTON, Erzbischof von Canterbury, ROBERT GROSSE-TÊTE, Bischof von Lincoln u. s. w.); und selbst auf die eigentlich höfische Kunstlyrik hatte, wenigstens in musikalischer Hinsicht und in soweit immer auch in formeller, die Hymnodie noch bedeutenden Einfluss, wie aus nachstehender Angabe des hierin allerdings competenten LABORDE (*l. c. II. p.* 146) hervorgeht: *Presque tous ces Poëtes composoient les airs de leurs chansons, mais ces airs n'étoient autre chose que du chant Grégorien; et même c'étoit souvent tout simplement les chants de l'Église qu'ils parodioient. À la fin d'un grand nombre de leurs chansons on trouve les premiers mots de l'hymne dont l'air est celui de la chanson* [101]).

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich daher wenigstens so viel mit Klarheit und Gewissheit, dass einerseits die lateinische Kirchenpoesie aus einem doppelten Principe hervorgegangen ist, dem christlich-volksthümlichen und dem antikkunstmässigen, woraus eben, je nachdem das eine oder das andere überwog, ihre beiden charakteristisch verschiedenen Grundformen, die Psalmodie und die Hymnodie, sich bildeten (denn wenn auch die *Cantica* nicht nur in Rücksicht des Inhalts, sondern auch der Form eine besondere dritte Art ausmachen, so sind sie doch ursprünglich und zunächst aus der Psalmodie hervorgegangen, und theilen mit ihr auch in formeller Hinsicht das den charakteristischen Unterschied be-

gründende Merkmal überwiegender Volksmässigkeit; daher *psalmis annumerantur et cantica majora ac minora* Antony, S. 49), und dass sie wieder andrerseits auch auf die formelle Bildung der vulgären Kunstpoesie, wenn nicht ausschliesslich, doch jedenfalls bedeutend genug einwirkte, um in ihr analoge Formen hervorzurufen, die, je nachdem sie zunächst aus der Psalmodie oder Hymnodie, und daher zuletzt aus dem überwiegend christlich-volksthümlichen oder antik-kunstmässigen Principe hervorgegangen waren, auch einen mehr volks- oder kunstmässigen Charakter erhalten mussten.

Es kommt daher, um das Princip aufzufinden, das jenen oben (S. 76 f.) erwähnten Prosen oder Sequenzen zu Grunde lag, und dadurch den Charakter zu bestimmen, den die ihnen analogen Formen der vulgären Kunstpoesie (also auch die lyrischen Laisformen) erhalten mussten, alles darauf an, nach inneren und äusseren Gründen, d. i. ihrer formellen und historischen Entwickelung nach (denn der Inhalt allein gibt kein hinreichendes Kriterium ab) zu untersuchen, ob sie zunächst aus der Psalmodie oder Hymnodie, und daher zuletzt aus dem überwiegend volks- oder kunstmässigen Princip hervorgegangen seien.

Dass sie in formeller Hinsicht von den Hymnen sich charakteristisch unterscheiden, und schon in sofern nicht aus der Hymnodie hervorgegangen sein können, haben wir bereits oben (S. 77) gesehen, und wird sich noch klarer herausstellen, wenn wir den musikalischen Charakter der Hymnen mit dem der Prosen oder Sequenzen vergleichen werden. Ja schon ihr Name *Prosae* — denn das war ihr ursprünglicher [102]), und erst später erhielten sie von der besonderen Art ihrer Anwendung bei der Messe in der römischen Liturgie auch den der *Sequentiae*, Folgegesänge, in der griechischen ἀκολουθία (s. oben S. 30), und dann wurden beide Namen allerdings ohne Unterschied gebraucht — bezeichnet hinlänglich den vollkommnen Gegensatz, in dem diese Gattung geistlicher Gesänge in formeller Hinsicht zu dem charakteristischen Merkmal der Hymnen, der eigentlich metrischen oder doch metrumähnlichen rhythmisch-strophischen Construction steht.

Eben dieser Name der Prosen, unter dem jene Art Messgesänge zuerst vorkommt, zeigt uns auch schon den einzig richtigen Weg, den man einschlagen muss, um ihre äussere Geschichte, ihre historisch-nachweisbare Entwickelung bis zu ihrem Ursprung zu verfolgen.

Prosa wurde nämlich anfänglich in der lateinischen Kirchensprache gleichbedeutend mit *Tropus* gebraucht, und beides bezeichnete entweder eine bestimmte Art des Kirchengesanges (*modus canendi*) als solchen, oder zwischen andere Kirchengesänge eingeschaltete Texte (*versus intercalares*). So wird *Prosa* in der ersteren Bedeutung in der, meines Wissens, ältesten Stelle, in der es im liturgischen Sinne vorkommt, gebraucht, nämlich in dem Leben des heil. Cäsarius von Arles (st. 542) von dessen Schüler Cyprianus, Bischof zu Toulon: *Voluit* (*Caesarius*) *vero, atque etiam compulit laicos et populares homines psalmos et hymnos promere* (d. i. in Bereitschaft zu haben), *altaque et modulata voce instar Clericorum alios graece, alios latine prosas et antiphonas decantare, ne illis spatium suppeteret ad fabulas in Ecclesia effutiendas.* (*Chronologia Sanctorum et aliorum virorum illustrium ac Abbatum Sacrae Insulae Lerinensis a Domino Vincentio Barrali Salerno, Monacho Lerinense, in unum compilata, cum annotationibus ejusdem. Lugduni, sumptt. Petri Rigaud.* 1613. 4. *p.* 233; — mit einigen unbedeutenden Varianten auch bei Mabillon, *Acta SS. ord. S. Bened. Lutetiae Paris.* 1668. *fol. Tom. I. Saec. I. p.* 662, mit der Marginalnote *Sacra cantica laicis praescribit;* und nach Mabillon in den *Actis SS.* zum 27. August). Hier bedeutet *Prosa* offenbar so viel als Responsoriengesang (*cantus responsorius psalmi*) [103]); denn diese Gesangsweise war die älteste, in der die Psalmen vom Volke mitgesungen wurden [104]), neben welcher man später, zwischen dem 4ten und 5ten Jahrh. (*per id temporis, quod intercessit ab aetate S. Augustini ad Cassiodorum*), die Psalmen auch in der abendländischen Kirche in Wechselgesängen, *antiphonatim*, abzusingen anfing [105]); daher gehör-

ten die Prosen auch als Gesangsweise schon zu der volksmässigen Psalmodie, und diese erhielt eben deshalb, im Gegensatz zu der kunstmässig-metrischen, oder ambrosianischen Gesangsweise, den Namen der prosaischen (*cantus prosaicus*) [106]).

Aber auch in der Bedeutung von zwischen andere Kirchengesänge eingeschobenen Texten (Tropen, *versus intercalares*) sind die Prosen aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen. Diese Art von, Zwischengesängen angepassten, eingeschobenen Texten hat GERBERT (*l. c. I. p.* 340) also definiert: *Tropus in re liturgica est versiculus quidam, aut etiam plures ante, inter, vel post alios ecclesiasticos cantus appositi; ac Prosae etiam dicuntur omni soluti metro;* und (ebenda, p. 340—346 und II. p. 25) nachgewiesen, dass man in den alten Kirchengesangbüchern und liturgischen Schriften bald *Tropus*, bald *Prosa* dafür gebraucht finde, je nachdem man die refrainartige Wiederkehr der Gesangsweise, als einer Art des Responsoriengesanges (τρόπος hier gleichbedeutend mit *τροπή*, von *τρέπω*, Wende, Kehre, s. oben S. 30 und Anm. 31), oder deren und der ihr angepassten Texte unmetrische Construction (*prosa*) mehr hervorheben wollte. Diese Texte aber waren meist aus den Psalmen selbst, oder doch aus der heil. Schrift entnommen, und dienten zur Erweiterung des Kirchengesanges bei feierlichen Gelegenheiten, daher sie auch *festivae laudes*, *ornaturae*, oder *farciturae* genannt, und — nach förmlicherer Ausbildung der Liturgie und des Messritus, etwa seit dem 9ten Jahrh. — vorzüglich beim Introitus und Graduale angebracht wurden. So sagt DURANDUS (*lib. IV. cap.* 5: *De officio seu introitu missae, num.* 5—7): *De illis ergo psalmis excripti sunt omnes introitus regulares, gradualia, offertoria, et communiones: quae cum modulatione primo coeperunt ad missam in Ecclesia Romana cantari. Gregorius enim introitum missae cum cantu ordinavit.... In quibusdam Ecclesiis tropi dicuntur, pro psalmis ex institutione Gregorii Papae ad majus gaudium de Christi adventu repraesentan-*

dum. Est autem proprie tropus quidam versiculus, qui in praecipuis festivitatibus cantatur immediate ante introitum, quasi quoddam praeambulum, et continuatio ipsius introitus: .... et dicitur tropus, a τρόπος, quod est conversio, quoniam quaedam ibi solent fieri conversiones, ad introitum, unde quandoque prius dicitur versus, et post ἐλέησον. Et inde etiam tropus dicitur zona, quae convertitur ab umbilico ad umbilicum, eum circumeundo. — Und Lebeuf (*Chant eccl.*, *p.* 103 — 105) führt aus dem *Cod. S. Martial.* 65, *nunc Reg.* 4660 — enthaltend die Fortsetzung von *Anastasius vit. pap.* von einem anonymen Verfasser a. d. 10ten oder 11ten Jahrh. — eine Stelle an, die sehr merkwürdige Daten über die Einführung und allgemeinere Verbreitung dieser Tropen oder Prosen bei der Messe enthält: *Hic* (Adrianus II, Papst von 867 bis 872) *constituit per monasteria ad Missam majorem in solemnitatibus praecipuis, non solum in Hymno Angelico Gloria in excelsis Deo canere hymnos interstinctos, quos Laudes appellant, verum etiam in Psalmis Davidicis, quos Introitus dicunt, interserta cantica decantare, quae Romani Festivas Laudes, Franci Tropos appellant: quod interpretatur figurata ornamenta in laudibus Domini. Melodias quoque ante Evangelium concinendas tradidit, quas dicunt Sequentias, quia sequitur eas Evangelium. Et quia a Domino Papa Gregorio primo et postmodum ab Adriano una cum Alcuino Abbate, Delicioso magni Imperatoris Caroli, hae cantilenae festivales constitutae ac commodatae fuerant, multum in his delectato supradicto Caesare Carolo, sed negligentia cantorum jam intermitti videbantur, ab ipso almifico Praesule, de quo loquimur, ita corroboratae sunt ad laudem et gloriam Domini nostri J. C., ut diligentia studiosorum cum antiphonario simul deinceps et Tropiarius in sollempnibus diebus ad Missam majorem cantilenis frequentetur honestis. Hic constituit ut clerici Romani instruerent pauperes Domini nostri J. C. fra-*

tres nostros, ut ante Dominicum sacratissimum dies Paschae tribus diebus, hoc est, Domini Coena, Parasceve, et sancta sepultura Domini nostri J. C., non aliter peterent eleemosynam per urbem hanc Romanam, nisi excelsa voce cantilenam dicendo per plateas et ante Monasteria et Ecclesias hujusmodi: Kyrie, eleison. Christe, eleison. Domine, miserere nobis. Christus Dominus factus est obediens usque ad mortem.

Wenn nun auch die, in diesen beiden Stellen Gregor dem Grossen zugeschriebene Einführung dieser Art Zwischengesänge sich durch nichts beweisen lässt und daher auf sich beruht, wenn auch der Anonymus des Lebeuf, wie Gerbert (S. 341—342) glaubt, die früher übliche Bedeutung der Tropen als melismatischer Gesangsfiguren (*neumae*, *σύρματα*) mit der, zu seiner Zeit gangbaren, d. i. auch für, solchen Melodien angepasste, Texte, auf die der Name übertragen wurde (*tropi enim proprie sunt moduli, nomenque retinuerunt, cum illis verba sunt substituta*) verwechselt hätte, so waren sie doch auch in dieser letzteren Bedeutung wenigstens schon zu seiner Zeit, ja wie Gerbert (S. 343 — 344) selbst nachweist, schon seit dem Ende des 9ten Jahrh. im Gebrauch[107]), und, was für uns hier noch wichtiger ist, beide Stellen erklären ausdrücklich, dass diese Prosen oder Tropen aus der Psalmodie hervorgegangen seien, und der Schluss der zweiten Stelle zeigt noch überdiess, dass solche Tropen damals noch in Rom selbst auch ausser dem Gottesdienste vom Volke (*pauperes*) abgesungen werden sollten, und daher einen ganz volksmässigen Charakter haben mussten.

Insbesondere lässt es sich aber von den Tropen zum *Graduale* und *Alleluja*, woraus die Messprosen im engeren Sinn oder Sequenzen, um die es uns hier zunächst zu thun ist, sich bildeten, nachweisen, dass sie unmittelbar aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen seien. Das Gradual (*Responsorium Gradualis*, oder *Gradale Missae*, wörtlich übersetzt: Stufen- oder Staffelgesang) ist nämlich ein

Responsoriengesang, welcher nach der Vorlesung der Epistel während der Vorbereitung des Diakons zum Evangelium von zwei Sängern an den Stufen des Ambons (eines erhöhten Platzes) oder des Pultes (*pulpiti*) intoniert und darauf vom ganzen Chore fortgesetzt wird[108]). Nun wurde schon in der christlichen Urkirche, zu den Zeiten der Apostel, nach der Lesung (*lectio*) der Bücher des alten Testaments oder der Propheten, wie auch nach der Lesung aus dem neuen Testamente, die in irgend einem Kapitel der apostolischen Sendschreiben oder der Apostelgeschichte selbst bestand (*epistola*), ein Responsorial-Psalm (*psalmus responsorius*, oder *responsorium psalmi*) abgesungen, wie schon aus folgenden Stellen des heil. Augustinus erhellt: *Apostolum audivimus, Psalmum audivimus, Evangelium audivimus, consonant omnes divinae lectiones, ut spem non in nobis, sed in Domino collocemus.* (*Sermo* 165. *Tom. V operum, op. et stud. monach. ord. S. Bened. e Congreg. S. Mauri. Paris.* 1683. *col.* 796) Und noch deutlicher: *Hoc de apostolica lectione percepimus. Deinde cantavimus psalmum, exhortantes nos invicem, una voce, uno corde dicentes: Venite adoremus, et prosternamur ei, et fleamus coram Domino qui fecit nos: et ibi praeveniamus faciem ejus in confessione, et in psalmis jubilemus ei. Post haec, Evangelica lectio* u.s.w. (*Sermo* 176, ebend. col. 839). Dass dann, und zwar noch zu den Zeiten des heil. Chrysostomus, ein ganzer Psalm abgesungen und von der ganzen Gemeinde beantwortet wurde, geht aus folgender Stelle seiner Homilie über den 145. Psalm hervor (*Opera, op. et stud. Bernardi de Montfaucon. Paris.* 1724. *Tom. V. p.* 526—527): *Ταύτην καὶ ἡμεῖς τιμῶμεν τὴν ἑβδομάδα* (d. i. *τὴν μεγάλην, hebdomadam sanctam*), ...*ἐξέλθωμεν καὶ ἡμεῖς, καὶ ἀντὶ τῶν φοινίκων βαΐων προαίρεσιν θάλλουσαν ἐπιδεικνύμενοι βοήσωμεν, καθάπερ σήμερον ὑπεψάλλομεν· αἰνεῖ ἡ ψυχή μου τὸν κύριον ἐν ζωῇ· κἀκεῖνο τὸ ῥῆμα Δαυιδικόν, καὶ τοῦτο·* ......*ἔψαλλέ ποτε ὁ Δαυίδ ἐν ψαλμοῖς, καὶ ἡμεῖς μετὰ τοῦ Δαυὶδ σήμερον·* ......*καὶ γὰρ καὶ γυναῖκες καὶ ἄνδρες, καὶ πρεσβύται καὶ νέοι διῄρηνται*

ὑμνῳδίας λόγον. τὴν γὰρ ἑκάστου φωνὴν τὸ πνεῦμα κεράσαν μίαν ἐν ἅπασιν ἐργάζεται τὴν μελῳδίαν u. s. w.[109]).

Bald nach der Zeit des heil. Chrysostomus fing man aber schon an, den Psalm nicht mehr ganz abzusingen, sondern wählte dazu nur einige Verse (*selecti versus*) daraus, welche in der griechischen Liturgie *προκείμενον*, in der lateinischen *Responsum* (d. i. *gradale*) genannt wurden. In der lateinischen Kirche soll nach der Meinung des Cardinals Tommasi diese Sitte, den Gradual-Psalm abzukürzen, schon unter dem Papste Gelasius eingeführt worden sein. Wenigstens wird sie in dem Gregorianischen Ordo schon als etwas längst Bekanntes aufgeführt[110]). Ja man hat sich später nicht mehr so streng an die Regel gebunden, das Gradual aus irgend einem oder mehreren Psalmabsätzen zu entnehmen, sondern sich auch hiezu öfters anderer Schrifttexte oder der Sprache der Kirchenväter bedient[111]). Jedenfalls aber ist es klar, dass das Gradual und die dazu gehörigen Tropen unmittelbar aus den Responsorial-Psalmen, und daher aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen seien.

In der Folge, (seit dem 9ten Jahrhundert ungefähr) wurden aber die Gradual-Responsorien noch mehr abgekürzt, ja auf Einen Vers beschränkt, und, statt der öfteren Wiederholung derselben, bei feierlichen Messen das *Alleluja* oder der *Tractus* gesungen[112]).

Nun haben wir oben (S. 29—30) gesehen, dass das *Alleluja* ein mit der Psalmodie von den Hebräern überkommener, schon in den ältesten Zeiten des Christenthums volksmässig gewordener Refrain gewesen sei, der sich also zum Responsoriengesang — d. i. zu jenen Gesängen, an denen das Volk wenigstens ursprünglich Theil nahm, und in denen später erst der Sängerchor (*schola cantorum*) dessen Stelle vertrat — vorzüglich eignete. Dass das *Alleluja* oder der *cantus allelujaticus* aber ein eigentlicher Responsoriengesang gewesen sei, und in eben der Weise, wie die Gradual-Responsorien — eben weil er statt deren Wiederholung eingeführt ward — abgesungen wurde, hat am klarsten der oft angeführte Cardinal Tommasi — unstreitig der gelehrteste

und gründlichste Liturg der römischen Kirche — auseinandergesetzt und nachgewiesen, und da eine richtige Ansicht davon für den gegenwärtigen Zweck sehr wesentlich und die Grundlage wichtiger Folgerungen ist, will ich aus seiner Darstellung die Hauptstellen hier ganz mittheilen. Er sagt nämlich (*Tom. V. p. XXVI — XXVIII*): *Alleluja ad cantum pertinet responsorium. „Hoc (inquit* Cassiodorus *in tit. psalmi CIV. [opera omnia, op. et stud. J. Garetii. Rotomagi* 1679. *fol. Tom. II. p.* 354] *Ecclesiis votivum: hoc sanctis festivitatibus decenter accommodum. Hinc ornatur lingua cantorum: istud aula Domini laeta respondet: et tanquam insatiabile bonum tropis semper variantibus innovatur." Hinc discimus* 1°. *ad cantores pertinere ut praecinant Alleluja.* 2°. *id ipsum responsum ab Aula, sive toto Ecclesiae coetu* [113]), *ut etiam indicat* Sozomenus *loco citato [lib. IX. cap.* 39 *Hist. Tripartitae]: totius autem coetus loco, sola schola cantorum postea respondere coepit.* 3°. *usurpatòs jam olim in ejus cantu Tropos, seu Neumata, hoc est varias notas musicas, quae benę multae reperiuntur in antiquis codd. in ultima syllaba vocis AllelujA: cujus postremae syllabae longam decantationem, cum nihil interea exprimeretur praeter unicam litteram, Jubilum vel Sequentiam nostri appellavere majores* [114]).

Itaque ritus hymni Alleluja iidem sunt, ac qui Responsorii Gradalis. Unus cantor Alleluja canebat sine casula sive planeta stans in gradu Ambonis, conversus ad orientem: tum schola sive chorus cantorum statim illud repetebat. Mox cantor versus unum, quandoque duos ut Dominica II. Adventus et die Paschatis solus cantabat: et post singulos quosque versus semper schola sive chorus Alleluja recinebat. Hinc fit ut unicum Alleluja ter saltem diceretur semper: id quod olim actitatum puto, etiamsi duo dicerentur Alleluja, ut Paschali tempore . . . .

Ceterum ne quis cum in antiquis codd. mss. unicum Alleluja cum suo versu animadverterit, putet se-

mel dumtaxat olim in Missa cantatum, noverit propterea unicum haberi Alleluja, quia id ipsum iisdemque musicis notis et semel et iterum et tertio etiam recaneretur, nec plane versiculum adjunctum haberet, nisi repetendum esset: versiculi ejusmodi nimirum ob hanc solam causam Responsoriis Antiphonisque adjungebantur, quo intercalatione quadam cantus facta melius aptiusque fieri possent Responsiones alternae. Hinc generatim dici posse juxta ritum veterem arbitramur, ut quotiescumque versum habeat Alleluja, repeti ipsum debeat u.s.w. (vgl. das ebenda, S. XXVIII, gegebene Beipiel eines *cantus responsorii Alleluja ex Missa Paschatis*, — und Anm. 34).

Aus dieser Darstellung und aus dem oben (S. 30) Gesagten ergibt sich also, dass das, bei diesem Gradual-Responsorium vom Chor wiederholte *Alleluja*, besonders zur Osterfeier und in andern feierlichen Messen, mit einem *Neuma* oder *Pneuma*, d. i. mit einem melismatisch gedehnten Nachlaute der letzten Sylbe *ja* gesungen wurde[115]); dass man diesen Jubel-Modulationen oder textlosen Melodien, die, weil sie eine blosse Fortsetzung des *Alleluja* waren, diesem unmittelbar folgten, *Sequentiae* genannt wurden, ungefähr seit der Mitte des 9ten Jahrhunderts anfing Texte unterzulegen, die eben deshalb denselben Namen führten, oder aus derselben Ursache, weshalb alle Tropen oder Zwischengesänge der Art, auch Prosen hiessen, oder auch *Laudes*, weil sie Lobgesänge zu Ehren Gottes, der heil. Jungfrau oder der Heiligen waren; und dass daher, — weil der eigentliche *Cantus alleluj.* aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen und ein eigentlicher Responsoriengesang war und deshalb in derselben Weise wie früher die Gradual-Psalmen und später die Gradual-Responsorien gesungen wurde — auch der Erweiterung oder Fortsetzung desselben, den Gradual-Tropen, Alleluja-Prosen oder Sequenzen, dasselbe Princip zu Grunde liege, und sie, wenigstens anfänglich, in derselben Weise vorgetragen worden seien[116]).

Die St. Gallischen Mönche NOTKER BALBULUS (st. 912, nicht der Abt Notker, wie man so häufig angegeben findet), RATPERT, TUOTILO und ihre Schüler waren bekanntlich, wenn auch nicht die Erfinder, doch die eigentlichen Einführer und eifrigsten Verbreiter dieser, in der Folge von den Päpsten bestätigten Art Kirchenlieder [117]), die sie, nach dem eigenen ausdrücklichen Zeugnisse NOTKER's den früher textlosen Melodien des *Neuma* oder der Jubilation des *Alleluja* anpassten, und wozu das von einem Priester aus Jumièges, der sich nach der Verwüstung des dortigen Klosters durch die Normannen [118]) nach St. Gallen geflüchtet hatte, mitgebrachte Antiphonar die Veranlassung gab, in welchem sich schon einige, wiewohl noch auf eine sehr unvollkommene Weise mit solchen Texten versehene *Jubili* befanden [119]).

Man kann aber die Erfindung und Einführung dieser Texte zu den Jubilationen des *Alleluja* als eine Rückkehr zu der älteren, einfacheren Gesangsweise ansehen; denn das *Alleluja* war durch das Neumatizieren schon so verkünstelt worden, dass es seinem ursprünglichen Charakter und seiner eigentlichen Bestimmung, ein allgemeiner, volksmässiger Freudengesang zu sein, nicht mehr entsprach, und daher von dem Volke selbst nicht mehr mitgesungen werden konnte [120]). Hingegen waren schon selbst die *Jubili*, zu welchen NOTKER und die St. Galler Mönche Texte, d. i. *Sequentias* verfertigten, wieder in der römischen Gesangsweise (*cantus* oder *usus romanus*), dem Gregorianischen *Cantus planus*, *firmus* oder *choralis* (im Gegensatz des ambrosianischen, vgl. Anm. 95) componiert, wie aus der oft angeführten, berühmten Stelle EKKEHARD's IV. (bei PERTZ, *Monum. II. p.* 102) erhellt: *Fecerat quidem Petrus ibi* (*Metis*) *jubilos ad sequentias* (d. i. Melodien zur Sequenz oder Jubilation des *Alleluja*), *quas Metenses vocat*, *Romanus vero romane nobis e contra et amoenae de suo jubilos modulaverat; quos quidem post Notker, quibus videmus, verbis ligabat; frigdorae autem, et occidentanae, quas sic nominabat, jubilos; illis animatus aetiam ipse de suo excogitavit* (mit der Randglosse: *Cantores romani in mu-*

sica instruunt teutones. — vgl. ebend. p. 103, über die Einführung des römischen oder Gregorianischen Antiphonars zu St. Gallen). Die römische Gesangsweise war aber, selbst in den Hymnen, einfach und leicht, und hatte daher den alten volksmässigen Charakter des christlichen Chorgesanges bewahrt, wie schon Gerbert (I. p. 511) bemerkt hat: *Cernimus in antiqua hymnorum melodia nobis relicta, et jam suo tempore in officio feriali notavit* Radulphus (*Tungrensis, de canon. observ. prop. XIII.* [121])), *hymnos feriales Romano usu unicam et facilem habere notam. Quod intelligendum est, ut singulis notis sua respondeat syllaba, sine neumarum interstinctione, plurium scilicet notarum in unicae syllabae tractu, ut in aliis hymnis fit*, u. s. w. — Und eben dadurch, dass diese Neumen oder melismatischen Dehnungen einer Sylbe in der Jubilation des *Alleluja* mit Texten versehen wurden, und besonders durch die Regel, dass auf Eine Note nie mehr als Eine Sylbe kommen durfte, wurde die alte Einfacheit des Choralgesanges noch mehr hergestellt, und der Ursprung dieser Sequenzen-Texte ist recht eigentlich in dem wieder auflebenden volksthümlichen Principe des christlichen Kirchengesanges, in der Rückkehr zur römischen Gesangsweise, zum volksmässigen Chorale zu suchen. *Fuit vero*, sagt Gerbert (I. p. 245) mit Recht, *ea Sequentiarum origo, ut suffocarentur inconditae illae neumae, quas vocabant, dum una sola vocalis A, e. c. in Alleluja, tanta notarium serie, voce in omnem partem versa, protraheretur.* Daher schon Notker von seinem Lehrer Iso getadelt wurde, wenn der Text nicht ebensoviel Sylben hatte, als die Melodie Noten, wie er selbst in der Praefation zu seinem Sequentiar ausdrücklich erwähnt hat (p. 17): *Quos* (*versus*, s. den Anfang dieser *Praefatio* in der Anm. 119) *cum magistro meo Ysoni obtulissem, ille studio meo congratulatus, imperitiaeque compassus, quae placuerunt, laudavit, quae autem minus, emendare curavit, dicens: „Singulae motus cantilenae singulas syllabas debent habere.“ Quod autem audiens, ea quidem, quae*

in JA (d. i. den Theil der Texte, der den Neumen oder Noten der letzten Sylbe der Melodie *AlleluJA* entsprechen sollte) *veniebant, ad liquidum correxi: quae vero in LE vel LU* (d. i. auf die vorletzte oder vorvorletzte Sylbe des *Alleluja*) *quasi impossibilia vel attemperare neglèxi: cum et illud postea visu* (l. *usu*) *facillimum deprehenderim. Ut testes sunt: Dominus in Syna, et: Mater. Hocque modo instructus, secunda mox voce* (l. *vice*) *dictavi: Psallat Ecclesia, mater inlibata*[122]).

Diese Regel wurde noch lange (bis zum 13ten Jahrhundert) nicht nur in den eigentlichen Alleluja-Sequenzen, sondern auch in allen nach ihrem Muster verfassten geistlichen oder weltlichen Liedern genau befolgt[123]), und für den Charakter dieser ganzen Gattung entscheidend. Denn dadurch wurden die Melodien in dieser Liedergattung so sehr zur Hauptsache gemacht, (im Gegensatz zu den Hymnen, in welchen die Melodien zu den Texten verfasst wurden), dass in den nach ihnen verfassten Texten die Sylben als solche keine Geltung mehr hatten, d. h. ohne Rücksicht auf ihre prosodische Länge oder Kürze nur durch die Geltung des Tones, dem sie entsprachen, durch die musikalische Arsis und Thesis, bestimmt wurden, und daher für unter sich gleich (*pariles*) galten; dass ferner die Abtheilungen der Texte genau nach den melodischen, den musikalischen Phrasen (Choräleu), sich richten mussten, und daher nur dann gleichlang wurden, wenn dieselbe melodische Phrase (Choral) sich wiederholte (was gewöhnlich der Fall war), oder zufällig verschiedene melodische Sätze gleiches (musikalisches, d. i. gleich viel Noten) Mass hatten; sonst aber von oft sehr ungleicher Dimension waren (am besten eigneten sich kurze Satzglieder oder Verse dazu, allen Melodien angepasst zu werden); und dass endlich der Grundcharakter der Melodien auch in den, ihnen auf diese Weise angepassten Texten sich aussprechen musste. Die natürliche Folge davon war, dass diese Texte oder syllabisch ausgedrückten Melodien kein selbstständiges, eigentliches Metrum, sondern höchstens einen durch den Tonfall (Accent) bestimmten, dem musikalischen entsprechenden Rhythmus er-

halten konnten, daher ursprünglich Prosen im gewöhnlichen Sinne des Wortes waren, und die ältesten auch in dieser Beziehung diesen Namen mit Recht führten[124]; dass sie ferner, auch als sie später durch die Anwendung des Reims eine markiertere Gliederung bekamen, doch keinen gleichmässig durchgeführten Strophenbau zuliessen[125]; und dass endlich auch sie — da, wie wir gesehen haben, die ihnen zu Grunde liegenden Melodien zunächst aus dem Responsoriengesange und also ursprünglich aus der volksmässigen Psalmodie hervorgegangen waren, und daher den volksthümlichen Grundcharakter nie ganz verloren — anfänglich eine den Psalmen und psalmartigen *Canticis spiritual.* ganz ähnliche Form erhalten, immer aber eine volksmässige Färbung und einen volksthümlichen Charakter bewahren mussten. Man kann daher keinen grösseren Missgriff thun, die eigentliche Natur der Sequenzen nicht ärger verkennen und das ihnen zu Grunde liegende Princip mehr verdunkeln, als wenn man sie ohne Unterschied mit den Hymnen in eine und dieselbe Klasse zusammenwirft (wie doch von den meisten neueren Liturgen und Archäologen zu geschehen pflegt), während doch gerade diese beiden Gattungen kirchlicher Gesänge ihrem Principe, Grundcharakter, Bildungsprocesse und der folgenreichen Rückwirkung nach, die sie auf den formellen Entwickelungsgang der Poesie überhaupt in ihrer doppelten Hauptrichtung als volks- und kunstmässiger Dichtung übten, sich durchaus entgegengesetzt sind.

Zum Verständniss und zur Würdigung der formellen Entwickelung dieser Sequenzen-Texte ist aber vor allem eine genauere Kenntniss der ihnen zu Grunde liegenden Melodien erforderlich. Nachstehende Charakteristik derselben — das Resultat der genauen Durchforschung einer nicht unbedeutenden Anzahl alter Gradualien, Missalien, deutscher und slavischer Gesangbücher, der Psalmodie des Lossius u. s. w., und der rückschreitenden Vergleichung der in ihnen noch zahlreich vorkommenden Sequenzen mit denn eumierten handschriftlichen Sequentiarien der k. k. Hofbibliothek vom 14ten bis

zum 11ten Jahrhundert[126]) — verdanke ich der gütigen Mittheilung meines gelehrten Collegen, Hrn. Anton Schmid.

I. gehören die Sequenzen-Melodien nicht nur, wie wir gesehen haben, zu der Gregorianischen oder römischen Gesangsweise (im Gegensatz der Ambrosianischen), zum eigentlichen (volksmässigen) Choral-Gesang (im Gegensatz des kunstmässigen Figural- oder Mensural-Gesanges, „bei welchem Töne von verschiedener Dauer nach einem bestimmten Zeitmass ausgeübt werden," vgl. Antony, S. 2 — 3), sondern auch zu den Messgesängen des Gesammt-Chors (als Stellvertreters des Volkes; *cantiones missales*, so wie das Graduale und *Alleluja* mit und ohne Neuma, obschon, wie diese, aus dem Psalmen- und Responsoriengesang hervorgegangen; vgl. Antony, S. 49)[127]);

II. bestehen sie immer aus mehreren Chorälen (melodischen Phrasen oder musikalischen Sätzen) von oft sehr ungleichen Dimensionen;

III. wird aber meist jeder Choral wiederholt, d. h. je zwei Langzeilen (*versus*[128]), in den älteren Prosen) oder Halbstrophen (in den späteren gereimten Sequenzen) werden nach demselben Choral gesungen[129]);

IV. wird auch, ausser dieser regelmässigen unmittelbaren Wiederholung, ein Choral entweder nochmals gleich darauf, oder nach mehreren anderen (manchmal mit geringen Veränderungen) wiederaufgenommen[130]);

V. endlich haben alle Choräle in der Regel ganz gleiche oder doch sehr ähnliche Schlusskadenzen[131]).

Durch diese charakteristischen Eigenthümlichkeiten, und besonders durch die, dass die Sequenzen-Melodien immer aus mehreren Chorälen bestehen, unterscheiden sie sich abermals wesentlich von den Hymnen, in denen, eben des gleichmässig durchgeführten Strophenbaus wegen, die Melodie der ersten Strophe immer auch die aller übrigen ist, also alle Strophen nach einer und derselben Melodie gehen, dem Kunstgesetze gemäss denselben Ton und dieselbe Weise haben[132]). Die Sequenzen reihen sich daher auch ihrem musikalischen Charakter nach zunächst an die *Cantica spirit.* an, und bewäh-

ren auch dadurch ihre Abstammung von der Psalmodie, wenn auch ihre Choräle schon viel singbarer, schon mehr eigentlicher Gesang sind, und in mehr als einer Hinsicht von der noch jetzt üblichen Weise des musikalischen Psalmvortrags abweichen. So hat der treffliche WINTERFELD (I. S. 58—59 u. 61) den musikalischen Charakter der Sequenzen im Ganzen sehr richtig aufgefasst, wenn er sich auch im Einzelnen nicht ganz klar ausdrückt, indem er von den Messgesängen beim Osterfeste spricht: „Dem Graduale folgt unmittelbar die Sequenz, früher bei allen Festen, jetzt nur noch bei einigen in der katholischen Kirche üblich, bald in gebundener (d. i. mehr rhythmischer und gereimter), bald wie hier (*Victimae paschali laudes*) in ungebundener Rede verfasst, durch welche hie und da ein Reim hinklingt; ausgezeichnet vor den übrigen heil. Liedern bei der Messe durch die Einrichtung ihrer Gesangsweise, die, aller sonstigen Verschiedenheit ungeachtet, dennoch in den Hauptzügen allen Sequenzen gemein ist. Die Gesangsweise aller besteht aus mehreren, einander gleichartigen Abschnitten (Chorälen), deren einige verschiedenen Abtheilungen des Textes öfter angepasst sind" (vgl. unsere 3te und 4te Regel nebst den Anm.; übrigens wurden, wenigstens ursprünglich, nicht die Choräle den Texten, sondern, wie wir gezeigt haben, umgekehrt diese den ersteren angepasst) „in derselben Art, wie dieses in der bekannten alten Melodie des ambrosianischen Lobgesangs" (vgl. Anm. 116) „geschieht." — Und: „Zwischen den grösseren ungleichartigen Massen des *Gloria* und *Credo* hebt die Sequenz, am bestimmtesten gestaltet, sich heraus, mehrere mit einander wechselnde Gesangweisen" (wohl verschiedene Choräle, denn die Gesangsweise bleibt dieselbe) „zu einem Ganzen verbindend." Und Letzteres ist auch in der That der Fall; die einzelnen Choräle der Sequenz sind, jeder für sich betrachtet und abgesondert mit einander verglichen, unvollständig, ungleichartig, und keiner gewährt allein oder nur mit den nächsten verbunden einen vollkommen ausgesprochenen, selbstständigen musikalischen Gedanken, ein in sich abgerundetes Ganzes; erst durch ihre Relation zur Totalität erhalten

sie Symmetrie (nicht Isometrie), erst durch ihre consecutive Ergänzung schwindet die Unvollständigkeit der einzelnen, und durch ihre innerlich bedingte Folge, Wiederholung, Wiederaufnahme und Gleichförmigkeit der Schlusskadenzen löst sich die äusserlich scheinbare Ungleichartigkeit und Masslosigkeit in höhere Einheit und Harmonie auf, kurz erst alle zusammen bilden ein wohlgegliedertes, selbstständiges melodisches Ganzes mit bestimmter Färbung und stark ausgesprochenem Charakter. So stehen also auch in dieser Hinsicht die verschiedenartig wechselnden Choräle der Sequenzen im Gegensatze zu den stätig wiederkehrenden Melodien der Hymnen, die immer einen vollkommen abgeschlossenen musikalischen Gedanken ausdrücken, dessen Abgeschlossenheit eben durch die gleichförmige Wiederholung erst recht fühlbar wird, die mithin wesentlich erforderlich ist, um den kunstmässigen Charakter des Hymnus, das Masshalten in selbstgewählter Begränzung und den Gefallen daran, recht auszuprägen, und die künstlerisch bezweckte Einförmigkeit (*uniformitas*) vernehmbar zu machen. Die Sequenz hingegen, dieser Jubelruf mystisch-religiöser Entzückung (ἔκστασις), recht eigentlich der christliche Dithyrambos (*cruce hac inebriari*), verträgt diese Fesseln nicht; das von der unbedingten (absoluten) Schönheit des Uebersinnlich-Realen (Idealen) mächtig erregte Gemüth kann sich in das beschränkende Gleichmass der sinnlich schönen Form nicht zwängen lassen, es strömt über, schwingt sich auf zum Zeit- und Raumlosen, und haucht sich aus (*pneumatizat*) in sehnsuchtsvollem Lobe des Ewigen (*Alleluja*), ahnungsvoll einstimmend in den masslosen Jubel der Seligen [133]).

Erst wenn man also den musikalischen Charakter dieser Melodien gehörig aufgefasst und genetisch entwickelt hat, wird man im Stande sein, auch die eigenthümliche Natur und die formelle Bildung der zu ihnen und nach ihnen verfassten Texte oder Gedichte, der den Weisen entsprechenden Worte und Töne, vollkommen zu verstehen und richtig zu würdigen; ja nur durch eine genaue Kenntniss der Melodien wird überhaupt erst eine kritische Ausgabe der Sequenzen-Texte möglich, an der es leider bis jetzt noch gänzlich fehlt [134]).

Ihrer Form nach lassen sich zwei Hauptarten der Sequenzen unterscheiden: die älteren, noch ganz prosaartigen, die man deshalb vorzugsweise Prosen nennen kann, und die späteren, eigentlich strophisch gebauten und durchaus gereimten. Die ersteren, noch den Psalmen und *Canticis spirit.* ganz ähnlich, haben natürlich auch Rhythmus und rhythmische Gliederung, strophenartige Abtheilungen (*versus*) von Einer oder zweien (selten mehr) Sinn- oder Langzeilen (vgl. Anm. 128), und von oft sehr ungleichen Dimensionen; aber der Rhythmus ist in ihnen noch weniger markiert, die strophische Abtheilung ohne Hülfe der Melodien kaum erkennbar; denn sie sind entweder noch ganz reimlos, oder assonieren nur in den Schlüssen mehrerer oder aller Langzeilen (meist auf *a* oder *e*; vgl. S. 30), oder haben zwar schon hin und wieder, meist aber noch regellos durchklingende Mittelreime. Die späteren Sequenzen aber haben einen auch ohne die Melodien deutlich vernehmbaren Rhythmus, und, da sie durchaus gereimt sind, eine (im Allgemeinen) hinlänglich erkennbare, eigentlich strophische Construction, und unterscheiden sich von den bloss rhythmischen Hymnen (denn von den eigentlich metrischen stehen sie durch ihre gänzliche Metrumslosigkeit noch weiter ab) und anderen Kunstliedern hauptsächlich nur dadurch, dass sie keinen gleichmässig durchgeführten Strophenbau haben (vgl. S. 77)[135]).

Sehen wir nun, wie in diesen beiden Hauptarten der Sequenzen die formelle Bildung selbst im Einzelnen, durch den Charakter der ihnen zu Grunde liegenden Melodien bedingt ist. Die älteren Prosen sind natürlich noch ganz von den Melodien abhängig, ja so sehr, dass sie ohne Hülfe derselben sich kaum von der Prose im gewöhnlichen Sinne unterscheiden lassen. Das erste, was uns an ihnen auffällt, ist die Ungleichheit der Abtheilungen und Langzeilen; kann diess aber bei der Verschiedenheit der ihnen zu Grunde liegenden Choräle (s. oben, S. 104, Regel II.) anders sein? — Doch finden wir bei genauerer Untersuchung, dass meist je zwei Langzeilen (manchmal jedoch mit Ausnahme der beiden ersten und der letzten; vgl. Anm. 129) nicht nur ganz gleichen Rhyth-

mus, sondern auch genau dieselbe Sylbenzahl haben; nur eine nothwendige Folge der bei der Bildung der Melodien beobachteten Regel III. und des oben (S. 101 f.) aufgestellten Notker-schen Grundsatzes. Aber ausser dieser regelmässigen Gleichheit der beiden zur selben Abtheilung gehörenden Langzeilen bemerken wir, dass manchmal zwei unmittelbar auf einander folgende oder auch mehrere durch andere von einander getrennte, ganze Abtheilungen durchaus gleiche Bildung und Sylbenzahl haben, ja dass dann auch ihr Inhalt, die darin ausgedrückte Gemüthsstimmung, die geistige Färbung meist dieselben, oder sehr nahe verwandt sind; abermals nur die natürliche Folge des bei der Charakteristik der Melodien aufgestellten IV. Grundsatzes. Endlich haben die Langzeilen in der Regel am Ende einen stärker ausgedrückten, allen gemeinsamen refrainartigen Rhythmus; eben weil, nach Grundsatz V, alle Choräle in der Regel ganz gleiche, oder doch sehr ähnliche Schlusskadenzen, musikalische Refrains haben. Diese Sequenzen-Texte mussten aber anfänglich eine der ungebundenen Rede (Prosa) so ähnliche Form bekommen, und selbst noch später, bei stärker ausgeprägtem Rhythmus und eigentlich strophischer Construction, doch einem streng metrischen Schema widerstreben, weil ihre Melodien zu der unmetrischen, Gregorianischen Gesangsweise und zu den Messgesängen des Gesammt-Chors gehörten (Regel I. vgl. auch S. 103); und wie diese ursprünglich aus der Psalmodie und dem Responsoriengesang hervorgegangen waren, so schlossen sich auch die Texte, je älter sie waren, je näher, der Form der Psalmen und *Cantica spirit.* an, und selbst die vorherrschende Zweitheiligkeit der Haupt- und Unterabtheilungen der Sequenzen-Texte weist noch auf den Parallelismus der Psalmstrophen zurück, so wie in späteren die Dreitheiligkeit der Langzeilen und Halbstrophen im Responsoriengesang ihren Grund hat (vgl. S. 31 — 32)[136]).

Aus dieser älteren Hauptart der Prosen entwickelte sich allmählich die jüngere eigentlich strophische; auf deren Formation aber dieselben Ursachen wirkten, die daher im Ganzen dieselben Resultate zur Folge haben mussten; so dass

das, was wir so eben von dem Charakter, dem Verhältniss und der Folge der Abtheilungen und Langzeilen der ersteren bemerkten, mit geringen Modificationen auch von den Strophen und Halbstrophen der letzteren gilt, die ja nur eine markiertere Bindung, eine rhythmischere Gestaltung der noch fast ganz ungebundenen, losen Prosaformen, eine Krystallisation derselben aber noch elementaren Urformation waren. Denn wenn schon in jenen älteren Prosen manchmal die Schlüsse der Langzeilen assonieren oder reimen, manchmal sogar auch ihre Mittelglieder schon durch Reime markiert erscheinen, so wurde dieses, hier noch mehr zufällige, oder wenigstens willkührliche Spiel durch die Rückwirkung der sich immer mehr zur ausschliessenden Reimpoesie ausbildenden Vulgarpoesie gerade am ersten und meisten in dieser, der volksthümlichen Poesie so nahe verwandten und ihr sich so enge anschliessenden Gattung des Kirchenliedes zum wesentlichen Erforderniss und zur festen Regel (vgl. Mutzl, S. 9 u. 33). Dadurch erhielten diese Sequenzen-Texte zwar einerseits eine rhythmischere Form und strophische Construction; andererseits aber machten die auch ihnen zu Grunde liegenden und sie bestimmenden Melodien die Anwendung eines eigentlich metrischen Schemas und die Durchführung eines gleichmässig geregelten Strophenbaus unmöglich (vgl. S. 103). Eben durch diese Abhängigkeit von der Musik, welche die Sequenzen mit den Volksliedern gemein haben, unterscheiden sich selbst die strophisch gebauten und durchaus gereimten [137]) noch wesentlich von den Hymnen und anderen aus dem Kunstprincipe hervorgegangenen Liedern, und zwar nicht nur von den eigentlich metrischen, in denen ohnehin die Musik nicht selbstständig gedacht werden kann, sondern auch von den selbst rhythmischen aber kunstmässigen, in denen die Musik immer nur eine untergeordnete Rolle spielt, und deren Form sich auch unabhängig von ihr vollkommen manifestiert.

Die in dieser jüngeren Art der Sequenzen am häufigsten vorkommende Reim- und Strophenform ist die sechszeilige mit *rime couée* (*six-line stanza with tail-rime*). Aus der in der zweiten Abtheilung ausführlich gegebenen genetischen

Entwickelung dieser Form erhellt zugleich, warum gerade eine so ächt volksmässige Refrainstrophe in dieser aus dem Responsoriengesang hervorgegangenen Gattung des Kirchenliedes am üblichsten werden musste. — Als eine Abart von dieser Strophenform ist die, besonders gegen die Mitte oder das Ende der Sequenzen häufig vorkommende Strophepart zu betrachten, in welcher den Refrainzeilen, statt der normalen zwei (Reimpaare), drei bis vier (selten mehr, doch gibt es sogar Beispiele von sechs, wie in der Seq. *De conceptione B.M.V.* bei Clichtov, fol. 201 v°) meist ebenfalls unmittelbar gereimte Strophenzeilen vorausgehen, woraus 8, 10 u. s. w. zeilige Strophen entstehen; eine, wie wir gesehen haben (vgl. Anm. 67), auch in den Volksliedern häufig vorkommende Ausartung jener sechszeiligen Strophe; in den Sequenzen aber durch die gegen das Ende meist wachsenden Choräle bedingt. Neben diesen, und mit diesen Strophen vermischt, kommen allerdings auch Strophen ohne Refrainzeilen (meist vier- oder achtzeilige) vor, ja in den späteren, schon kunstmässiger gebauten Sequenzen (z. B. Peter's Abaelard, Peter's von Clugny, Peter's von Blois, vorzüglich in den schon mannichfach verkünstelten Adam's von St. Victor, u. s. w.) sogar Strophen (mit und ohne Refrainzeilen) mit überschlagenden Reimen (wie z. B. die Seq. Peter's Abaelard *De B. Virgine*, bei Clichtov, fol. 168 r°, in fünfzeiligen Halbstrophen mit Refrainzeilen und durchaus überschlagenden Reimen), worin sich offenbar schon der Einfluss der Kunstpoesie zeigt. Doch ist im allgemeinen der unmittelbar gebundene Reim (man hüte sich, wie schon bemerkt, die Reime der Refrainzeilen für überschlagende anzusehen; vgl. Anm. 40) in ihnen vorherrschend, was natürlich schon durch ihr volkthümliches Princip und ihren nie ganz verläugneten volksmässigen Grundcharakter bedingt ist. Die am öftersten vorkommende Form dieser Art Sequenzen, besonders der längeren, ist daher die, dass auf eine Reihe sechszeiliger Refrainstrophen (aber nicht immer von gleichem Rhythmus und gleicher Sylbenzahl, meist jedoch sind die Zeilen 7—8sylbig) gegen das Ende mehrere ähnliche, aber 8 — 10zeilige Re-

frainstrophen, oder 4—8zeilige Strophen ohne Refrainzeilen folgen [138]); manchmal beginnen sie auch mit Strophen ohne Refrainzeilen und gehen in die sechszeilige Refrainstrophe über, die jedenfalls die vorherrschende Strophenart bleibt, ja viele Sequenzen sind durchaus in dieser abgefasst (wie z. B. von den jetzt noch üblichen vieren die beiden *Veni S. Spiritus* und *Stabat mater*) [139]). — Uebrigens ist schon oben (S. 104, Regel III) bemerkt worden, dass in dieser Art Sequenzen fast immer (viel regelmässiger noch als in den älteren Prosen) zwei Halbstrophen nach Einem Choral abgesungen wurden, die daher auch in der Regel gleichviel Sylben und denselben Rhythmus haben [140]); so wie auch bei ihnen gilt, was wir bei den prosaischen (S. 107 f.) von der durch die Wiederaufnahme schon dagewesener Choräle (Regel IV) bewirkten Gleichheit oder Aehnlichkeit der ihnen entsprechenden Textesabtheilungen (hier Strophen) sowohl in der Form als dem Inhalte nach bemerkten. — Ueberhaupt ist nicht zu verkennen, dass, bei der gleichgebliebenen Abhängigkeit des Textes von der Musik, doch in dieser jüngeren Art der Sequenzen die strophische Ausbildung in soweit auf die Melodien zurückwirkte, dass die Choräle regelmässiger wiederholt wurden und gleichmässigere Dimensionen erhielten; daher diese Sequenzenformen sich den kunstmässigen schon mehr näherten [141]).

Ergibt sich also schon aus der inneren, genetischen Geschichte dieser Gattung Kirchenlieder hinlänglich, dass und warum sie, trotz aller künstlicheren Ausbildung, doch stets in näherer Beziehung zur Volkspoesie geblieben und ihren volksmässigen Grundcharakter nie ganz verläugnet haben, so wird dies auch durch die äussere Geschichte ihrer Ausbreitung, ihrer Rückwirkung auf die Kunstpoesie und selbst ihres Verfalls bestätigt, und umgekehrt werden diese Erscheinungen erst dann vollkommen erklärbar, wenn man die Entstehung der Sequenzen aus der volksmässigen Psalmodie und dem Responsoriengesang, ihre dadurch bedingte Formation, und ihre daraus hervorgegangene charakteristische Verschiedenheit von dem eigentlich kunstmässigen Kirchengesnag

(Hymnodie) und der Kunstpoesie überhaupt sich vergegenwärtigt.

Wir haben gesehen, dass in dem Kloster zu St. Gallen die Messprosen, wenn nicht erfunden, doch am ersten ausgebildet und am meisten cultiviert wurden; nun gehörten aber bekanntlich gerade die Mönche dieses Klosters unter die frühesten und eifrigsten Pfleger der volksmässigen Vulgarpoesie [142]). So waren die Sequenzen in Deutschland, Frankreich und England am verbreitetsten, wurden hier am häufigsten angewendet, und erhielten sich hier am längsten im Gebrauch [143]), während sie in Italien nie recht gedeihen wollten, stets als eine überflüssige, ja gefährliche Neuerung angesehen, und endlich gar nach dem römischen Ritual auf vier oder fünf (die jetzt noch in der katholischen Kirche üblichen) beschränkt wurden [144]); abermals aus dem sehr natürlichen Grunde, weil die volksthümliche oder Vulgarpoesie gerade in Deutschland, Frankreich und England (im letzteren, wenn auch nicht die eigentlich englische, so doch die angelsächsische und anglonormandische) viel früher sich entwickelte und selbstständig, d. i. unabhängig von der gelehrten, wurde, stets der eigentlichen Volkspoesie näher blieb und viel später durch die Humanisten ihr gänzlich entfremdet, über den Leisten der altklassischen geschlagen wurde, als in Italien, wo der Einfluss der altklassischen Kunstpoesie viel länger vorherrschend blieb und die nach ihr gebildete gelehrte oder neuklassische viel eher und leichter wieder die Oberhand erhielt, und wo überhaupt die Poesie nie recht volksthümlich (im strengen Sinn, d. h. aus dem Leben des Volkes selbst und unmittelbar hervorgehend, originell oder romantisch) sich gestalten, und noch weniger eigentlich volksmässig (wenigstens hat sich nichts der Art aus dem Mittelalter erhalten) werden konnte (vgl. auch Anm. 65). So wurden vorzugsweise in den Klosterkirchen Sequenzen sehr häufig abgesungen [145]), und die meisten Verfasser derselben sind entweder Mönche, oder ganz unbekannt geblieben; was abermals für ihre Volksmässigkeit spricht.

Ja als man anfing, des Volkes wegen, dem die lateini-

sche Sprache nicht mehr verständlich war, Kirchenlieder in den Vulgarsprachen abzusingen und dem Volke wieder einigen unmittelbaren Antheil an dem Kirchengesange zu gestatten, indem entweder die Geistlichen selbst lateinische Texte mit Erläuterungen oder Ausführungen in der Vulgarsprache wechselsweise absangen, oder das Volk den lateinischen Gesängen der Geistlichen durch entsprechende Lieder in seiner Sprache (meist Uebersetzungen oder Paraphrasen der lateinischen) antwortete, waren es vorzugsweise prosenartige Gesänge oder eigentliche Sequenzen, die auf diese Weise abgesungen wurden, und zwar fand dieser Gebrauch wieder besonders in Frankreich und Deutschland statt. Von der ersteren Art waren die bekannten *Epîtres farcies* [146]; Beispiele der anderen Art, nach der die Geistlichen eine lateinische Sequenz (z. B. die Oster- oder Pfingstsequenz) strophenweise absangen, worauf das Volk durch entsprechende Gesänge in seiner Sprache antwortete, finden sich bei Hoffmann (Gesch. d. deutsch. Kirchenliedes, S. 109, 117, 130) und bei Antony (S. 76); so wurde die berühmte Sequenz *Stabat mater* durch die Albaten zum eigentlichen Volksliede (vgl. Antony, S. 80); wie denn auch die Leisen, geistliche Volkslieder eben dieser Flagellanten, aus den Tropen oder Prosen zum Kyrie entstanden sind (vgl. Hoffmann, S. 35 u. öfter), und die berüchtigte, vom Volke mitgesungene Prose zum Eselsfeste, einer Parodie der *officia sanctorum*, nur eine parodische Nachahmung jener Kirchenlieder war, von denen sie sogar noch den Namen beibehalten hatte (vgl. auch Anm. 22).

Endlich sind selbst die Ursachen, aus denen die Anwendung der Sequenzen beim Gottesdienste immer seltener wurde, und weshalb sie aus den neueren Kirchengesangbüchern immer mehr ausgemerzt wurden, bis ihre einst so bedeutende Anzahl in der ganzen katholischen Kirche, wie im *Ordo romanus*, nur auf die bekannten vier oder fünf beschränkt blieb (die zwar noch heut zu Tage üblich sind, die man aber fast nur in Klosterkirchen zu hören bekommt, und auch da nicht mehr in der alten, einfachen Gesangsweise), neue Be-

weise für das volksthümliche Princip und den volksmässigen Charakter derselben; denn man erklärte sie für unnöthige, gefährliche Neuerungen (*novitates*), für Gesänge von meist unpassendem, ja kindischem (*puerilis*) Inhalte, in einer ungelehrten, barbarischen Sprache. Daher, als in Folge des Tridentinischen Decrets einer Commission von Gelehrten die Revision der Ritualbücher übertragen, und von ihr eine neue Ausgabe des Breviars, unter Pius V. im J. 1568, veranstaltet wurde, traf hauptsächlich die Sequenzen das Verdammungsurtheil, und sie wurden, bis auf die heute noch üblichen, alle daraus weggelassen [147]).

Wir haben bisher die Prosen oder Sequenzen als Gesänge zur Messe und zu anderen gottesdienstlichen Handlungen, kurz als eigentliche Kirchenlieder betrachtet, und gesehen, dass sie, wie sie einerseits aus der volksmässigen Psalmodie und dem Responsoriengesang entstanden sind, andererseits auch von allen Kirchengesängen zumeist einen volksmässigen Charakter immer bewahrt haben, und zuerst wieder zu eigentlichen Volksliedern wurden, bis eben diese ihre Volksmässigkeit bei der seit dem 16ten Jahrh. auch auf die kirchliche Poesie zurückwirkenden vorherrschend modern-klassischen oder humanistischen Richtung ihnen die Ungnade der gelehrten Reformatoren des Kirchengesanges zuzog.

Wir finden aber auch schon seit der Mitte des 9ten Jahrh. geistliche Lieder (*cantica*, *cantilenae*, *modi*), die, wenn sie auch nie Kirchenlieder im strengeren Sinne gewesen sind, doch sowohl dem Inhalt als der Form nach den Messprosen sehr ähnlich und offenbar nach dem Muster derselben zur (ausserkirchlichen) öffentlichen oder Privaterbauung verfasst worden sind; und, was dabei besonders beachtenswerth ist, solche Lieder wurden nicht nur in der lateinischen Sprache, sondern auch ebenfalls schon sehr frühzeitig in den Vulgarsprachen abgefasst; ja gerade sie gehören zu den ältesten poetischen Schriftdenkmälern in denselben, und zwar abermals vorzugsweise Deutschlands und Frankreichs.

Die ältesten Beispiele solcher Lieder in lateinischer Sprache rühren abermals von den St. Gallischen Mönchen,

von Notker, dem Einführer der Sequenzen, dessen Freunden und Schülern her [148]. Ebenfalls noch aus dem 9ten und 10ten Jahrh. sind z. B. der *Modus qui et Carelmanninc* (in Ebert's Ueberlieferungen, I. 1. S. 77) und das erst neulich von Hoffmann aufgefundene und herausgegebene Lied von der heil. Eulalia (*Elnonensia. Monuments des langues romane et tudesque dans le IXe siècle, contenus dans un ms. de l'abbaye de St.-Amand, conservé à la bibl. publ. de Valenciennes, publiés par* Hoffmann de Fallersleben, *avec une trad. et des remarques par* J. F. Willems. *Gand* 1837. 8. (*Édit. tirée à* 120 *exempl.*) *p.* 5), das im nördlichen Frankreich oder in Flandern entstanden zu sein scheint, und mit folgender merkwürdigen Apostrophe beginnt, aus der hervorgeht, dass auch diese Gedichte, gleich den Messprosen, nach den Melodien und nach dem Vorbilde der *Cantica spirit.* abgefasst wurden:

> *Cantica* Virginis Eulaliae
> Concine, suavisona cithara.
> Est operae quam pretium
> Clangere carmine martyrium.
> Tuam ego voce *sequar melodiam*,
> Atque *laudem imitabor Ambrosiam.*

Aus nicht viel späterer Zeit ist auch das merkwürdige Bruchstück eines mehr epischen, aber doch noch ganz prosenartigen Liedes von der Uebertragung des Leichnams des heil. Dionysius Areopagita nach dem Emmerams-Stifte zu Regensburg, ohne Zweifel von einem Mitgliede dieses Stiftes verfasst, das mein verehrter Freund, Herr Prof. Dr. Massmann in seinem Werke: Die deutschen Abschwörungs-, Glaubens-, Beicht- und Betformeln vom achten bis zum zwölften Jahrh. Quedlinburg 1839. 8. S. 8, Anm. 17 aus einer Hs. des 11ten Jahrh. (*Cod. Monac. Emmeram. E. CXIII.* 4. *fol.* 163 *b*) zuerst bekannt gemacht hat, dessen Güte ich das unter No. V. mitgetheilte Fac-simile der neumierten Zeilen und eine diplomatisch treue Abschrift des Textes verdanke, wonach ich die strophische Umschreibung im Anhang, unter No. IX. gegeben habe. Daraus wird ersichtlich, dass alle

Strophen oder Abtheilungen aus zweitheiligen, leoninisch gereimten (oder vielmehr nur noch assonierenden) Langzeilen bestehen, und dass die Regel von der Gleichheit der Sylben- und Notenzahl noch genau beobachtet ist; dass ferner die erste Strophe einen Choral für sich hat (wie in den älteren Prosen), und daher nur aus zwei Langzeilen besteht (deren erste Hälften neun-, die zweiten achtsylbig sind); während alle übrigen (d. h. so weit sie erhalten sind; denn vielleicht haben, wieder wie in den Messprosen, die letzten Strophen besondere Chöräle für sich gehabt) Strophen nach Einem anderen Chorale gesungen wurden (weshalb von der dritten Strophe an die Neumen aufhören), und daher ganz gleichen Rhythmus haben, gleichzeilig und gleichsylbig sind, nämlich dreizeilig, und die ersten Hälften der Langzeilen zu zwölf, die zweiten zu neun Sylben; eine Form, die sich jener der mehr epischen Sequenzen am nächsten anschliesst (vgl. Anm. 139).

So wie im 9ten und 10ten Jahrh. nach dem Muster der älteren Messprosen, und wahrscheinlich nach den ihnen zu Grunde liegenden Melodien solche geistliche Lieder in lateinischer Sprache verfasst wurden, die sich von jenen fast nur dadurch unterschieden, dass sie nicht auch kirchliche Sanction erhielten (wie manche derselben mögen in der That eigentliche Kirchenlieder gewesen sein, wenn wir sie auch nicht in den auf uns gekommenen Sequentiarien mehr aufgeführt finden), und die man daher jedenfalls dem Ursprung, Charakter, Inhalt und der Form nach mit vollem Recht zu der Gattung der Prosen zählen kann, so wurden auch schon im 11ten und 12ten Jahrh. (der späteren nicht zu gedenken) nach dem Muster der in eben jener Zeit (besonders in Frankreich) schon mehr ausgebildeten, eigentlich strophischen und durchaus gereimten Sequenzen solche *Cantilenae* und *Rhythmi* geistlichen Inhalts gedichtet, und zwar öfters von denselben Verfassern, von denen die Sequentiarien noch mehrere Beiträge aufzuweisen haben; wie z. B. vom heil. Bernhard, von Peter von Clugny, Hildebert von Tours, Marbod von Rennes u. A. [149]); und die, sonst in nichts von den eigentlichen Mess-

sequenzen unterschieden, wohl nur ebenfalls zufällig nicht durch den Gebrauch sanctioniert und in die liturgischen Gesangbücher aufgenommen wurden, oder von denen es sich wenigstens nicht mehr nachweisen lässt.

Wichtiger ist es aber noch für uns, dass die ältesten poetischen Versuche in den Vulgarsprachen, die sich durch Aufzeichnung erhalten haben, eben grossentheils in solchen Nachahmungen der liturgischen Tropen und Prosen bestehen, gerade in jenen Ländern, in welchen sich der Gebrauch der Sequenzen zuerst nachweisen lässt, nämlich in Nord-Frankreich, der Schweiz und Ober-Deutschland, vorkommen, und zwar bald nach Einführung derselben, in der zweiten Hälfte und gegen das Ende des 9ten Jahrh. So ist das ebenfalls erst neuerlich von Prof. Hoffmann entdeckte und (*Elnonensia*, *p.* 6) herausgegebene älteste poetische Denkmal in nordfranzösischer Sprache eine Prosa von der h. Eulalia, die sich in der erst erwähnten Hs. aus der Abtei von Elno (ehemals St. Amand) unmittelbar hinter der lateinischen findet, und wenn auch keine eigentliche Paraphrase der letzteren, doch der Form nach ihr sehr ähnlich gebildet und wahrscheinlich nach derselben Melodie verfasst, die ich deshalb im Anhang unter No. X, nebst einer möglichst worttreuen (selbst die Wortstellung des Originals möglichst beibehaltenden und daher keineswegs eleganten) neu-französischen Uebertragung habe abdrucken lassen. Solche Prosen waren vermuthlich auch die Lobgedichte, die ein Canonicus von Rouen, Thibaud de Vernon, vor d. J. 1053 zu Ehren mehrerer Heiligen und besonders des h. Wandregesil aus dem Lateinischen in das Anglo-Normandische übertragen hat, um von dem Volke abgesungen zu werden: *qui multorum gesta sanctorum*, *sed et S. Wandregesili*, *a sua latinitate transtulit*, *atque in communis linguae usum satis facunde refudit*, *ac sic*, *ad quandam tinnuli rhythmi similitudinem* (also nach einem bloss rhythmischen aber gereimten lateinischen Gedichte), *urbanas ex illis cantilenas edidit* (*de Mirac. S. Vulfranni*, *auctore Monacho Fontanell. temp. Will. I.* bei d'Achery, *Acta SS. ord. Bened. tom. III. p.* 379). Und

ein recht anschauliches Beispiel, wie solche Gedichte ihren lateinischen Originalen nachgebildet wurden, gewährt die altfranzösische Uebertragung des *Canticum Annae* in der noch aus dem Ende des 11ten oder Anfang des 12ten Jahrh. stammenden Paraphrase der Bücher der Könige und der Maccabäer, welche ich daher, nach Le Roux de Lincy's Mittheilung (im *Bulletin du Bibliophile*, 3e *Série*, 1838, *No.* 5, *p.* 203—204, wo er uns die Hoffnung gibt, dass wir endlich einen vollständigen Abdruck dieses äusserst wichtigen Sprachdenkmals zu erwarten haben), im Anhang unter No. XI. gegeben habe. Ebenso finden sich unter den ältesten poetischen Denkmälern der übrigen romanischen Nationen solche prosenartige Gedichte geistlichen Inhalts, die offenbar lateinischen nachgebildet sind, ja manchmal sogar noch den Namen ihrer Muster, *Prosen*, führen [150]).

Auch das älteste Lied der Art in deutscher Sprache, von dem wir Nachricht haben, ist wieder von einem St. Galler Mönche und Mitschüler des Notker Balbulus verfasst, nämlich die, um vom Volke abgesungen zu werden, in deutscher Sprache gedichtete Prose vom h. Gallus (*Cantilena de Sto Gallo*) Ratpert's, die sich leider nur in der lateinischen Uebersetzung Ekkehard's IV. (a. d. 11ten Jahrh.) erhalten hat [151]). So ist das oftangeführte Lied auf den h. Petrus ganz nach Art eines Tropus zum *Kyrie* [152]), und die ältesten althochdeutschen geistlichen Lieder sind wohl überhaupt auch in formeller Hinsicht den Prosen nachgebildet (s. Hoffmann, Fundgruben, I. S. 2—4, 10—13; Massmann, S. 52; — vgl. Koberstein, S. 42—43 u. 66—67); ja diese Form scheint selbst auf die grösseren biblischen Gedichte, Legenden u. s. w., die doch auch zum Absingen bestimmt waren (wie z. B. Otfried's Gedicht, *hujus cantus lectionis;* vgl. Lachmann, Singen und Sagen, S. 4, u. s. w.), nicht ohne Einfluss geblieben zu sein, und man würde dann diese Gedichte als eine Reihe von solchen Prosen ansehen müssen, worüber wir freilich mit mehr Gewissheit urtheilen könnten, wenn die dazu gehörigen Melodien erhalten oder bekannt worden wären.

Dass auch bei anderen germanischen, bei keltischen und

selbst slavischen Nationen die (relativ) ältesten geistlichen Lieder und Gedichte ebenso prosenartige Formen haben, weist nur um so mehr darauf hin, dass man in jener volksmässigsten Gattung des lateinischen Kirchengesanges das gemeinsame Muster zu suchen habe [153]).

Ist nun wohl nicht zu bezweifeln, dass diese geistlichen Lieder in lateinischer oder in einer Vulgarsprache, auch meist von Geistlichen gedichtet, nach den Melodien und dem Muster der Prosen verfasst worden seien, so lässt sich mit gutem Grunde annehmen, dass weltliche Lieder von durchaus ähnlicher Form auch auf dieselbe Weise entstanden seien; besonders wenn sie einen volksmässigen Charakter haben. Dass sich aber aus den ältesten Zeiten (vor der Entwickelung der vulgären Kunstpoesie) gerade nur lateinische Lieder der Art erhalten haben, spricht um so mehr für diese Entstehungsweise; denn es beweist ja recht augenscheinlich, dass auch sie von Geistlichen oder Gelehrten (*clericis*), den alleinigen Kunstdichtern jener Zeiten, verfasst und aufgezeichnet wurden, denen es besonders nahe lag, die kirchlichen Gesänge dabei zum Muster zu nehmen, während sie die eigentlichen Volkslieder in den Vulgarsprachen noch nicht der Aufzeichnung werth hielten; aber nicht nur den Inhalt aus ihnen entlehnten, sondern auch — fast möchte ich sagen, wie durch innere Nöthigung — die Form derselben möglichst wiederzugeben suchten, und eben deshalb nicht die eigentlich metrischen Formen der Alten und die daraus hervorgegangenen kunstmässigen der Hymnen, sondern gerade die aus dem volksthümlichen Principe des Kirchengesanges und der lateinisch-kirchlichen Poesie hervorgegangene, und daher auch dem Volksliede am nächsten verwandte, immer volksmässig gebliebene Form der Prosen dazu erwählten [154]). Waren doch schon seit den ersten Jahrhunderten des Christenthums die Loblieder auf die Heiligen, der Hauptinhalt der Sequenzen, auch zu ausserkirchlichen, eigentlichen Volksliedern, geistlichen Volksballaden geworden [155]), und bediente man sich doch noch im 12ten Jahrh. am päpstlichen Hofe gerade der Sequenzen als Tischlieder,

während man sie noch nicht ins römische Ritual aufgenommen hatte (vgl. Anm. 144).

Solche weltliche volksmässige Lieder in lateinischer Sprache und in der Form der älteren Prosen sind z. B. die von Eccard (*Vet. monument. quaternio*, p. 54 ff.) und Ebert (Ueberlief. I. 1. S. 77 ff.) mitgetheilten *Modi* und *Cantica*[156]; so gehört wohl auch der halb lateinische, halb deutsche Leich von den beiden Heinrichen seiner Form nach noch hierher[157]; denn Mone (Anzeig. 1837. Sp. 317) sagt mit Recht: „Solche lateinische Gedichte waren jedoch in Deutschland niemals Volkslieder, sondern nur Lieder in volksmässiger Form" (d. i. in volksmässig-kirchlicher oder Prosenform), „die etwa von der Geistlichkeit bei feierlichem Anlass intoniert oder angestimmt und die untermischten deutschen Verse vom Volke nachgesungen wurden. Das Ottolied" (wie er den in Rede stehenden Leich nicht ganz genau nennt) „ist ein solcher Wechselgesang" (*Responsorium*, wie alle Prosen ursprünglich), „eingerichtet nach dem kirchlichen Gebrauche, worin der intonierte Anfang eines Gesanges *versus*, und die Antwort des Volks" (oder des dessen Stelle vertretenden Chors) „*responsorium*" (l. *responsum*) „heisst."

Alle diese bald nach Einführung der Sequenzen im 10ten und 11ten Jahrh. verfassten Gedichte unterscheiden sich von den eigentlich metrischen oder den nach dem Muster dieser mit schematischem Rhythmus und typischem Strophenbau verfassten (wie die Hymnen), d. i. also von den kunstmässigen lateinischen Liedern oder den Produkten der gelehrten Kirchen- und Hofpoesie, dadurch, dass sie den Wortrhythmus dem musikalischen unterordneten, und ihre strophische Gliederung von der melodischen abhängig machten, kurz, dass sie nach den Melodien verfasst wurden[158]. Daher konnten Gedichte der Art von verschiedenem Wortrhythmus doch derselben Melodie angepasst werden[159]; daher aber musste bei ungleichen Dimensionen der melodischen Phrasen (Choräle) auch ihr Strophenbau oft so ungleichförmig werden, dass er ohne Hülfe der zu Grunde liegenden Melodie sich nicht mit Sicherheit herstellen lässt, und umgekehrt kann man aus die-

sem ihrem ungleichförmigen Strophenbau allein schon schliessen, dass die ihnen zu Grunde liegende Melodie nicht in einem einzigen, in sich abgeschlossenen musikalischen Gedanken, der eben deshalb eine blosse Wiederholung erforderte (wie bei den Hymnen), sondern vielmehr in einer Reihe melodischer Phrasen bestanden habe, die erst alle zusammen ein völlig abgeschlossenes Ganzes ausmachten. Diess ist aber eben der Charakter der Sequenzen-Melodien, und es ist daher höchst wahrscheinlich, dass diese Gedichte nach solchen oder ihnen analog gebildeten Melodien verfasst wurden, und schon durch den in diesen nie gänzlich verwischten, wenn auch bedeutend modificierten Grundtypus der volksmässigen Psalmodie mussten auch ihre Formen einen mehr oder minder volksmässigen Charakter erhalten; wenn man daher diese Gedichte auch für keine eigentlichen Volkslieder mehr gelten lassen kann, so bestehen sie doch unläugbar aus völksthümlichen Elementen und müssen qualitativ von den reinen Produkten der gelehrten Kirchen- und Hofpoesie unterschieden werden [169].

Wie diese Gedichte nach den Melodien und Formen der älteren Prosen, so findet man seit dem 11ten und 12ten Jahrh. weltliche lateinische Lieder nach dem Muster der späteren Sequenzen gebildet. Von diesen hat schon LEBEUF (*Dissert. II. p.* 65) bemerkt: *Les écrivains du XIe siècle .... profitant de l'invention des Sequences et Proses de l'Église, firent plusieurs pièces profanes rimées.* — Und zwar sind, wie bei jenen durchaus gereimten und eigentlich strophisch gebauten Sequenzen, auch von diesen ihren Nachahmungen die längeren mehr epischen in gleichförmigeren (meist vier- bis sechszeiligen) Strophen auf Einen Reim oder in Reimpaaren, wie z. B. die *Versus* auf den Tod Wilhelms des Eroberers (*Rec. des historiens des Gaules, tome XII. p.* 479), *Heriger*, *Alveradae Asina*, *Sacerdos et Lupus* (*jocularis cantio*), *Gallus et Vulpes*, *Versus de Unibove* (sämmtlich in GRIMM's und SCHMELLER's lat. Ged. S. 335 ff. — vgl. Einleitung, S. XLIV — L). Denn wie die jüngere Sequenzenform aus der älteren Prosenform durch Auflösung der Langzeilen in kürzere, strophisch geordnete und

durch Ausbildung eines bestimmteren Reimsystems — da in den älteren der Reim meist nur noch hin und wieder, mehr wie zufällig, vorkommt — hervorgegangen ist, so entstand auch die Strophenform dieser lateinischen Gedichte wohl zunächst aus den leoninisch gereimten Langzeilen (vgl. Grimm, S. XLVI), und der Form dieser Gedichte wie der der Sequenzen liegt wieder zuletzt die der Volkslieder selbst zu Grunde (vgl. Anm. 38, Grimm, S. XVII—XVIII; — Lachmann, über Otfried, S. 280, Sp. 1); übrigens lag es in der Natur dieses losen Strophenbaus, dass, fehlte die Melodie und wurden die Gedichte nicht mehr gesungen, sondern bloss gesagt, er zerfallen und sich in strophenlose Erzählung auflösen musste, wie eben dadurch aus dieser ursprünglich gewiss volksmässigen Form die kurzen Reimpaare hervorgingen, welche die höfische Kunstpoesie weiter ausbildete (vgl. Anm. 15, und Grimm, S. 100—101). — Hingegen sind die mehr lyrischen dieser Gedichte gerade wie ihre Muster, die Sequenzen derselben Art, gebaut; auch sie haben einen ungleichförmigen Strophenbau meist mit eigentlichen Refrains oder Refrainzeilen, oder doch neben Strophen ohne Refrainzeilen häufig noch Refrainstrophen, ja auch manchmal — durch den auf sie noch mehr wirkenden Einfluss der Kunstpoesie — schon eigentlich überschlagende Reime u. s. w.; wiewohl auch sie den volksthümlichen Ursprung und volksmässigen Grundcharakter nie ganz verläugnen. Gedichte der Art sind z. B. die *Cantilenae* bei Math. Flacius, *Varia doctorum piorumque virorum de corrupto Ecclesiae statu poemata. Basileae* 1557. 8. *p.* 29—88, die er dem Hildebert von Tours zuschreibt (vgl. dagegen X. Schier, *De Hildeberti operibus. Vindob.* 1767. 4. *p.* 77; Flacius hatte diese Gedichte früher besonders herausgegeben u. d. T. *Pia quaedam vetustissimaque poemata, partim Antichristum, ejusque spirituales filiolos insectantia, partim etiam Christum, ejusque beneficium mira spiritus alacritate celebrantia. Magdeburgae* 1552. 8., und bemerkt da in der Vorrede: *Postremo et musica, ad quam canuntur hae cantilenae, locupletissimum testimonium vetu-*

statis praebere potest, nam ea ante annos trecentos in usu fuit, iam vero a nemine intelligitur [also wahrscheinlich Neumen], *quam ob hoc ipsum, quod exoluit, omisimus, quanquam et ipsum genus scripti non vulgarem vetustatem prae se ferat.* — Wie schon der Titel zeigt, sind diese Gedichte keineswegs geistlichen Inhalts, vielmehr Invectiven gegen die Römische Curie und die Ausartung der Geistlichkeit, aber wahrscheinlieh von Geistlichen, und offenbar nach den Weisen und dem Muster der Sequenzen verfasst; — die den Schluss machende *Cantilena Abbatis Urspergensis*, gegen Roms Geldgierde, ist noch ganz in der Form der älteren Prosen); — ferner die erst neulich von Greith (*Spicilegium*, S. 121 ff.) bekannt gemachten *Planctus Abaelardi*, die sogar noch den, auch den Sequenzen öfters gegebenen Namen *Planctus* (wie z. B. *Planctus S. Stephani* u.s.w.) führen, und deren Strophenbau oft so lose und ungleichförmig wird, dass man ohne die, leider nicht mitgegebenen Melodien die Abtheilungen nicht mit Sicherheit bestimmen kann (dasselbe gilt auch von den erst erwähnten *Cantilenae* des Flacius); — mehrere in dessen Schülers Hilarius *Versus et ludi*, wie No. III. IV. V, und in der *Historia de Daniel repraesentanda* die Lieder (oder besser Leiche) der Soldaten, p. 48, 50, 53 [161]); — No. I. unter den von Docen in Aretin's Beiträgen (IX. S. 1311 ff.) mitgetheilten Gedichten aus der Münchner latein.-deutschen Liederhandschrift (in dieser Hs. befinden sich von fol. 18 b an noch mehrere solche lateinische Leiche, denen das sehr bezeichnende Rubrum vorsteht *Incipiunt Jubili*); — der *Song on the Venality of the Judges* in Wright's *Polit. Songs* (p. 224—230, a. d. Anf. d. 14ten Jahrh.), u. s. w.

Wird man daher noch anstehen können, Gedichte in den Vulgarsprachen, die genau die Form der späteren lyrischen Sequenzen haben, deren Weisen ebenfalls nicht bloss aus einer strophischen Wiederholung einer und derselben Melodie, sondern aus einer Reihe mehrerer, erst zusammen ein Ganzes bildender melodischen Sätze bestehen (die, wie wir heutzutage zu sagen pflegen, durchcomponiert sind) auch

für Nachbildungen jener Kirchengesänge zu halten? — Wird man aber dann noch zweifeln dürfen, sie als aus demselben Principe, d. i. dem volksthümlichen im Gegensatz zu dem der Kunstpoesie, hervorgegangen zu betrachten, und ihnen in sofern nicht auch einen (wenn auch durch den Einfluss der Kunstpoesie schon bedeutend modificierten, doch immer noch hinlänglich erkennbaren) volksmässigen Grundcharakter beilegen müssen?

Solche, die charakteristischen Merkmale der lyrischen Sequenzenformen an sich tragende, und daher unverkennbar diesen nachgebildete Gedichte sind aber eben auch jene Liederformen der altfranzösischen Kunstlyrik, die von den Trouvères selbst meist ausdrücklich *Lais* genannt wurden, zu denen wir endlich nach dieser langen, aber unerlässlichen Digression zurückkehren; denn erst durch diese genetische Entwickelung ward es klar, dass und warum auch sie kein reines Produkt der Kunstpoesie seien; dass sie zwar ebenso wenig unmittelbar und zunächst aus der Volkspoesie in diesen Kreis verpflanzt worden, vielmehr schon ein Medium, ein vermittelndes Glied, eben jene Sequenzen, voraussetzen; dass ihnen aber doch mittelbar, eben als Nachahmungen der Sequenzen, und zuletzt, auch ein (mit ihren Vorbildern gemeinsames) volksthümliches Princip zu Grunde liege, und in sofern ein, trotz aller kunstmässigen Modificationen, nie gänzlich vertilgbarer, volksmässiger Grundcharakter inwohne, und ihnen deshalb mit gutem Grunde noch der Name *Lais* (d. i. volksmässige Lieder) zukomme. Nun ist es klar, dass sie diese ihnen mit jenen epischen Lais gemeinsame Benennung nicht bloss zufällig oder gar willkürlich erhalten haben, sondern weil sie mit ihnen, trotz aller äusseren Verschiedenheit, im inneren Zusammenhange stehen (s. Abtheilung II). Beide Dichtarten sind ja aus demselben Principe, dem der Volkspoesie, hervorgegangen, und haben eben deshalb den volksmässigen Grundcharakter nie ganz verloren; beide gehören daher ihrem Wesen nach zu einer und derselben Gattung halb volks-, halb kunstmässiger Gedichte, und eben deshalb sind beide, im Gegensatze zu den reinen Produkten der Kunst-

poesie, den eigentlichen Kunstliedern (*chansons*), und im Bewusstsein ihres heterogenen Principes, von den Kunstdichtern selbst noch mit demselben Namen bezeichnet werden, womit sie früher nicht ohne stolzes Herabsehen bloss die eigentlichen Volkslieder (nun ihre respectiven Originale), und noch früher Lied und Gesang in der allgemeinsten Bedeutung (selbst den der Vögel), nie aber den rein kunstmässigen Gesang und das eigentliche Kunstlied belegt hatten (s. Abtheilung I).

Nun erst ist es möglich, eine deutliche, klare und erschöpfende Begriffsbestimmung von den Lais als einer eigenen Dichtungsgattung zu geben: *Lais* hiessen nämlich entweder die Volkslieder selbst oder die in stofflicher oder formeller, oder in beiden Rücksichten zugleich ihnen unmittelbar oder mittelbar (durch Vermittelung der volksmässigen Kirchenlieder oder Sequenzen) nachgebildeten Gedichte der Kunstdichter; kurz, Volkslieder oder kunstmässige Bearbeitungen und Nachahmungen derselben, zum Unterschied und im Gegensatz von den reinen Kunstliedern (*chansons*).

Nun aber fallen auch alle die Verlegenheiten weg, in welche die meisten, die bisher über die Lais geschrieben haben, durch das äusserlich Unähnliche, ja scheinbar Widersprechende in Form und Inhalt zwischen den älteren epischen und den späteren lyrischen Lais sich versetzt sahen (vgl. Roquefort, *Poésies de Marie de France*, I. *p.* 28—30; *Hist. litt. de la France*, XVI. *p.* 212—213; De la Rue, I. *p.* 40—41; Diez, Poesie d. Troub., S. 241 und 251, u. s. w.).

Die Richtigkeit dieser Begriffsbestimmung und genetischen Entwickelung der lyrischen Lais wird durch die speciellere Geschichte der äusseren Schicksale und der inneren Fortbildung dieser Dichtart nur noch mehr bestätigt.

Denn wie wir an den epischen Lais gezeigt haben, dass sie nicht bloss dem Inhalte, sondern auch noch der Form nach aus volksthümlichen (zum Theil auch schon durch die kirchliche Poesie modificierten) Elementen hervorgingen, so lässt sich umgekehrt von den lyrischen Lais nachweisen, dass sie, wenigstens anfänglich, nicht nur in formeller, sondern auch

in stofflicher Hinsicht Nachahmungen der volksmässig-kirchlichen Lieder oder Sequenzen waren, wodurch vollends jeder Zweifel an der Stichhaltigkeit der hier behaupteten Genesis derselben entkräftet wird. Gerade die ältesten lyrischen Lais sind nämlich meist auch geistlichen Inhalts, und insbesondere Loblieder zu Ehren der Jungfrau Maria, wie dies einerseits durch ihren Ursprung aus den Sequenzen (*laudes*), andererseits vermöge der innigen Verbindung der höfischen Galanterie mit dem Marien-Cultus und der Homogenität (in Rücksicht des Inhalts und der Gemüthsstimmung) des weltlichen und geistlichen Minneliedes ganz folgerecht eintreten musste. Wir finden daher selbst noch in diesen lyrischen Lais eine speciellere Bedeutung ihres keltischen Etymons *Carmen sacrum* erhalten (vgl. Anm. 1). — So ist eines der ältesten Beispiele von diesen lyrischen Lais das des berühmten Trouvère Thibaud, Grafen von Champagne, Königs von Navarra (bei De la Ravallière, II. p. 156: *Il prie la Vierge, qu'elle touche la miséricorde de Dieu en sa faveur*), an die h. Jungfrau gerichtet, und der Dichter selbst nennt dieses Lied zum Unterschied von seinen übrigen Gedichten in der höfisch-kunstmässigen Form (*chansons*) sehr bezeichnend *un lai:*

> Commencerai à faire *un lai*
> *De la millor;* forment m'esmai,
> Que trop parái fai de dolour,
> Dont mi chant corront en plour,
> *Mere Virge* savorée [162]).

So hat Ernoul le Vielle de Gastinois, ebenfalls noch ein Trouvère des 13ten Jahrh., auch ein Marien-Lai gedichtet, das sich handschriftlich auf der k. Bibliothek zu Paris befindet und wovon ich die beiden ersten grösseren Absätze oder Hauptabtheilungen im Anhange unter No. XII. zur Probe gebe, deren Mittheilung ich der Güte des Herrn Fr. Michel zu verdanken habe [163]).

So heisst es in dem öfter angeführten *Fabliau del Harpur à Roucestre* (in Michel's Ausg. des *Roman de Wistasse le moine, Notes, p.* 108):

> Cil (harpur) *Nostre Dame* must ama;
> Sovent en harpaunt la loa;
> Checun jor *sun lay* fesait,
> En harpaunt la saluait;

und (p. 110):

> Le harpur ad comencé *la lay*
> De icele *sainte pucele.*

Ebenso nennt der Prior Gautier de Coinsi seinen *Salu Nostre Dame* (in zwölfsylbigen, zweitheiligen, paarweise gereimten Langzeilen) und den englischen Gruss ausdrücklich *Lais* in der unmittelbar darauf folgenden und von mir im Anhang unter No. IV. mitgetheilten *Chanson*:

> Entendez tuit ensamble, et li clerc et li lai,
> Le salu Nostre Dame, nus ne set *plus dous lais*,
> Plus douz lais ne puet estre qu'est *Ave Maria:*
> *Cest lai chanta* li angeles quant Dieus se maria

(vgl. *Catal. de la Vallière*, I. 1. No. 2710 und Supplem., p. 24).

Ja selbst unter den Troubadours, bei welchen diese Form unter dem Namen *Lai* sonst gar nicht vorkommt, nennt der Prior Raimond Férand (freilich mehr ein mönchischer, nach lateinischen Originalen arbeitender, als eigentlich höfischer Dichter, der, wie er selbst sagt, seine in der Jugend verfertigten höfischen Minnelieder verbrannte, und nicht *en lo dreg proenzal* schrieb, — er lebte um 1300) im Eingange zu seiner *Vie de Saint Honorat* (die selbst nur eine Bearbeitung eines lateinischen Originals, und ganz prosenartig abgefasst ist, nämlich in *Vers consonantz e simples*, *Rimps de manta maniera*, in ungleichen Tiraden und in meist paarweise gereimten 12, 8 und 6sylbigen Versen) wo er seine früheren Werke aufzählt, gerade das Gedicht von der Passionsgeschichte ein *lay* (Raynouard, *Lex. rom. I. p.* 573):

> E los *verses del lay* fetz de *la Passion.*

Endlich haben auch noch mehrere unter den französischen Meistersängern oder Rhetorikern des 14ten und 15ten Jahrhunderts, nachdem die Laisformen längst bedeutende Modificationen erlitten und man die verschiedenartigsten Gegenstände

in ihr besungen hatte, Lais geistlichen Inhalts und besonders Marien-Lais gedichtet; wie z. B. Guillaume Machaut: *Le Lay de la Fonteinne adressé à la Ste Vierge* (*Notice d'un ms. de la bibl. de M. le duc de la Vallière contenant les poésies de G. M...... par l'abbé* Rive, bei Laborde, am Ende des 4ten Bandes p. 11); Froissart, im *Trettie du joli Buisson de Jonece*, ein *Lai à la Vierge* (in der Ausg. seiner *Poésies* von Buchon, p. 504—512); u. s. w.

Ja öfter waren diese geistlichen Lais nur Paraphrasen lateinischer Originale (vorzüglich anfänglich, in den ersten Versuchen, diese Form aus der Kirchen- in die Vulgarpoesie zu verpflanzen), wovon ich — Dank sei es der freundschaftlichen Bemühung des Hrn. Th. Wright — ein merkwürdiges Beispiel mittheilen kann. In einer Hs. des brit. Museums aus dem 13ten Jahrhundert (*Arundel. No.* 248, *fol.* 153 *b.* fand sich nämlich ein *Cantus de Domina* (*Maria*) *post cantum Aaliz* mit daruntergesetzter anglo-normandischer Paraphrase; das latein. Gedicht hat offenbar die Sequenzenform, daher die Paraphrase schon ganz den Typus der Laisform trägt; beide sind aber auch nach einer gegebenen durchaus componierten Melodie (*post cantum Aaliz*) gemacht. Ich habe den Text dieser beiden Gedichte im Anhang unter No. XIII. genau nach der Abschrift Wright's gegeben, und sie nur nach der bei dem Lai des *Ernoul* befolgten Weise (vgl. Anm. 163) strophisch abgetheilt; die Melodie aber hat, nach Hrn. W.'s Fac-simile, mein College Hr. A. Schmid in der Noten-Beilage No. Va, nebst der Transposition in No. Vb mitgetheilt. Es wäre übrigens nicht unmöglich, dass bei der innigen Verbindung zwischen geistlichen und Volksgesängen (vgl. Anm. 93), der *Cantus Aaliz* ursprünglich ein eigentlicher Lai oder eine Volksweise gewesen wäre; wenigstens fanden wir ein *Lai d'Aielis que uns Yrois doucement note* in der oben S. 55 angeführten Stelle aus dem *Lai de l'Espine* erwähnt, und der berühmte anglo-normandische Trouvère und Erzbischof von Canterbury Etienne de Langton (st. 1228) nahm zum Texte seines

Sermo de sancta Maria eine Strophe eines solchen anglonormandischen *Canticum de la bele Alix* (vielleicht gar eines Tanzliedes, worauf die Worte deuten: *Cum dico bele Alix, scitis quod tripudium primo ad vanitatem inventum fuit.* Wir haben mehrmals bemerkt, wie besonders nach Tanzweisen geistliche Reihen, *Carols, Laudes*, gedichtet wurden; vgl. Anm. 18 und 155. — Noch näher scheinen mit unserem *Cantus Aalix* und den danach gedichteten Marien-Lais die in diesem *Sermo* weiter citierten Worte: *Ceste est la bele Alix, ceste est la flur, ceste est le lis*, und die mystische Anwendung derselben sowie alles Uebrigen auf die heil. Maria in Verbindung zu stehen; vielleicht ist Etienne auch der Verfasser unserer Gedichte? — S. Altd. Blätter, Bd. II. S. 143 — 145; — vgl. De la Rue, III. p. 5 — 11). Ganz verschieden aber ist von diesem *Cantus Aalix* die Melodie, die dem *Lai d'Aelis* zu Grunde liegt, das sich in derselben Hs. der k. Bibl. zu Paris findet, welche das Lai des Ernoul enthält, und wovon ich — abermals durch die Güte meines unermüdlichen Freundes, Herrn Fr. Michel, nicht nur eine Copie des ganzen Textes, sondern auch der Melodie und ein Fac-simile des zweiten grösseren Absatzes besitze, deren Mittheilung ich meinen Lesern um so mehr schuldig zu sein glaube, als sie dadurch ein, meines Wissens, noch nirgends gegebenes Muster eines vollständigen lyrischen Lais mit der Melodie aus der Blütezeit der höfischen Kunst (a. d. 13ten Jahrh.) erhalten. — Ich habe das Fac-simile unter No. VI. mitgetheilt und bei dem im Anhange unter No. XIV. abgedruckten Texte dasselbe Verfahren in Rücksicht der strophischen Abtheilung befolgt, wie bei den beiden vorhergehenden Gedichten; die dazu gehörige Melodie, in den Notenbeilagen No. VI a und b, hatte Herr Schmid die Gefälligkeit zu redigieren und zu transponieren.

Man sieht hieraus, wie enge sich diese höfischen Lais noch an die jüngere Sequenzenform anschliessen (am engsten natürlich die Paraphrase), und wie weit sie von der reinen Kunstform der *Chansons* abstehen, trotz aller kunstmässigen Modificationen, wie die immer häufiger angebrachten über-

schlagenden Reime (im *Lai d'Aelis* z. B. schon viel häufiger, als in den anderen beiden), die übermässige Ausdehnung (so dass diese Lais meist schon in mehrere grössere Absätze, kleinere Lais oder Sequenzen, zerfielen, wie das Lai des Ernoul und das *Lai d'Aelis*), das Streben nach Dreitheiligkeit in den grösseren und kleineren Abtheilungen u. s. w. [164]).

Daher stellten die höfischen Kunstdichter selbst diese *Lais* öfters mit *Descorts* zusammen, wenn man nicht vielmehr *Lais* und *Descorts* nur für verschiedene Benennungen derselben Dichtart annehmen muss, deren man sich mit gleich gutem Grunde bedienen konnte, je nachdem man mehr ihren volksthümlichen Ursprung und volksmässigen Charakter, oder die Unregelmässigkeit, den inneren Zwiespalt (die Discordanz) ihrer formellen und musikalischen Construction im Gegensatz zu der regelmässig-stätigen der reinen Kunstlieder (*chansôs, chansons*) bezeichnen wollte. — Diese Annahme wird dadurch noch wahrscheinlicher, dass sich zwar beide Benennungen bei den Troubadours und bei den Trouvères finden, und zwar bei den süd- und nordfranzösischen Hofdichtern öfters in der erst bemerkten Zusammenstellung [165]); dass aber die Trouvères nie, so viel mir bekannt ist, ihre eigenen Gedichte der Art *Descorts*, sondern immer *Lais* genannt, und den ersteren Ausdruck, wenn sie ihn in diesem technischen Sinne gebrauchten, nur wie eine Erläuterung, wie eine nähere Charakteristik der Form, besonders der musikalischen, dem letzteren beigefügt haben, während bei den Troubadours gerade das Gegentheil stattfand. — Denn da die nordfranzösische Poesie anfänglich bloss aus volksthümlichen und volksmässig-kirchlichen Elementen hervorgegangen war, der volksmässige Grundcharakter in ihr länger vorherrschend blieb, und sie sich erst später nach dem Muster der Troubadourspoesie auch als eigentliche höfische Kunstlyrik gestaltete (vgl. Anm. 101) so finden wir auch bei den Trouvères jene volksmässig-kirchliche Form häufiger und länger angewendet, das Bewusstsein ihres wahren Ursprungs erhielt sich bei ihnen lebendiger, und sie fanden es weniger anstössig, sie danach zu benennen,

als nur überhaupt als zwiespältige Unform (*descort*) im Gegensatz zu der reinen, gleichmässigen, sich typisch reproducierenden Kunstform (*accord*) zu bezeichnen. In der Poesie der Troubadours hingegen, die sich sogleich bei ihrem ersten selbstständigen Auftreten von der Volkspoesie absonderte und im Gegensatze zu dieser als eigentliche höfische Kunst entwickelte, werden die wenigen Gedichte, die, mehr wie abnorme Tändeleien oder Spiele der Laune, diese höfischen Dichter selbst in jener unkunstmässigen Form sich zu machen erlaubten, immer nur *Descort* von ihnen genannt, und sie gebrauchten das Wort *Lai*, das sie unbezweifelt von den Nordfranzosen überkommen hatten, nur in der allgemeineren Bedeutung von Gesang, Lied, Volks- oder volksmässigem Liede (besonders von ausländischen, bretonischen Volksweisen; vgl. S. 6 und 10), und meist in Verbindung mit anderen synonymen Ausdrücken (*sons*, *chans*, *refrims*, *voutas*, u. s. w.), und daher auch mit *Descort*, in so fern sie die unkunstmässige, abnorme Sangweise dieser Dichtart dadurch näher charakterisieren wollten; nie aber zur Bezeichnung einer ihrer eigenen Dichtarten (vgl. Diez, S. 255; — das oben, S. 127, angeführte Beispiel von dem späten, mönchischen Dichter Raimond Férand ist nur eine merkwürdige Ausnahme —); denn so durchaus höfische Kunstdichter mochten wohl ihre Kinder der Laune Unformen nennen, hätten sie jedoch gar zu sehr herabzuwürdigen geglaubt, wenn sie selbst sie durch die Benennung *Lais* den von ihnen verachteten, und höchstens den Jongleurs zukommenden Volksweisen gleichgestellt hätten. — Und doch waren die *Descorts* der Troubadours im Wesentlichen identisch mit den lyrischen *Lais* der Trouvères, und eigentlich *Descort* und *Lai* nur verschiedene (d. h. den oben bemerkten verschiedenen Standpunkt bezeichnende, im Grunde aber synonyme) Namen für dieselbe Sache; denn folgende, von den Provenzalen selbst gegebene Erklärungen von *Descort* passen ja genau auch auf die Laisform der Trouvères.

Descors. discordes. discordia. vel cantilena habens sonos diversos. (*Glossario ms. provenzale la-*

tino della Libreria Laurenziana, angeführt bei Crescimbeni, *Vol. II. P. I. p.* 187 in der *Giunta alle vite de' Poeti provenzali*, unter Garino d'Apchier, dem die Erfindung, oder vielmehr Einführung dieser Form in die Troubadourspoesie zugeschrieben wird: Garins d'Apchier .... *fetz lo premier Descort que anc fos faitz.* Raynouard, *Choix*, *II. p.* 225. — Der Herausgeber von Crescimbeni's Werk, Bastero, Quadrio und Raynouard, *Lex. rom. II*, unter *Corda* und unter *Descort*, erklären mit Recht das *cantilena habens sonos diversos* durch ein Lied, dessen Strophen nach verschiedenen Melodien gesungen wurden, und Ginguené, *I. p.* 298 — 299, beweist nur seine eigene Unkenntniss der mittelalterlichen Dicht- und Sangeskunst und der technischen Ausdrücke derselben, wenn er diese Erklärung tadelt, und behauptet: *Sonos signifie ici les rimes* (*!*), *les sons qui terminaient les vers*, *et non pas les sons ou la musique composée sur ces vers* (*!*), aber, abgesehen von diesem gänzlichen Missverständniss der Kunstsprache, ist ja gerade das Umgekehrte, dass diese Gedichte nach der Musik gemacht wurden, das Charakteristische derselben, wie wir zur Genüge gezeigt haben, und er verwechselt Ursache und Wirkung, wenn er glaubt, die Musik hätte nur dann bei jeder Strophe sich verändern müssen, wann und weil die Verse und Strophen unter sich discordierten. Diese Verwechselung ist aber keineswegs gleichgültig, und wir werden gleich sehen, wie selbst Raynouard und Galvani dadurch zu irrigen Folgerungen verleitet wurden.)

Descortz es dictatz mot divers, e pot haver aytantas coblas coma vers.... desacordablas e variablas en accort, en so et en lengatge. (*Leys d'amors*, *fol.* 40, bei Raynouard, *Lex. rom. l. c.*)

Ein solches im Ton, in der Weise und selbst in der Sprache zwiespältiges Gedicht (*Descort*) ist das berühmte des Rambaut von Vaqueiras: *Eras quan* (bei Raynouard, *Choix*, *II. p.* 226 — 229), und er sagt selbst in der ersten Strophe:

Eras quan vey verdeyar
Pratz e vergiers e boscatges,
Vuelh un Descort comensar
D'amor, per qu'ieu vauc a ratges;
Q'una domna m sol amar,
Mas camjatz l'es sos coratges,
Per qu'ieu fauc dezacordar
Los motz e'l sos e'ls lenguatges.

Wozu Galvani (p. 106) ganz richtig bemerkt hat: *E questa Rima, per quanto ho potuto conoscere, fu usata dai Provenzali, quando privi di speranze, per troppo cadimento d'animo, volevano mostrare all'amata, che l'ira di lei toglieva loro sin l'arte;* und wenn auch dies nur Eine der verschiedenen Veranlassungen, ein Descort zu dichten, sein mochte, so wie der Gebrauch verschiedener Dialecte nur ein unwesentliches, mehr launenhaftes Spiel war, die Discordanz noch zu steigern, so war doch der absichtliche Gegensatz zu dem reinen Kunstmässigen gewiss ein characteristisches Merkmal dieser Dichtart in der Troubadourspoesie, in die sie unbezweifelt auch aus der lateinischen Kirchenpoesie übergegangen war.

Mit diesen von den Provenzalen selbst herrührenden Erklärungen stimmen auch die aus den auf uns gekommenen Beispielen abstrahierten Definitionen oder Beschreibungen überein, welche die gründlichsten Kenner der Troubadourspoesie von dieser Form gegeben haben, und die, mit unbedeutenden Veränderungen, auch von den Lais der Trouvères gelten können. So sagt Raynouard (*Choix, II. p.* 225): *Ce mot (Descort) signifie proprement Discordance: il fut appliqué aux pièces irrégulières qui n'avoient pas à chaque couplet, comme la plupart de celles des troubadours, des rimes semblables, un même nombre de vers, ou une mesure égale.... Assez souvent le Descort n'étoit pas divisé en couplet* (dass diess falsch ist, hat schon Diez in der gleich anzuführenden Stelle gezeigt, und verstünde sich von selbst, weil die Descorts immer zum Absingen bestimmt, ja nach gegebenen Melodien gemacht waren; aber freilich ohne deren Hülfe lässt sich die strophische

Abtheilung nicht mit Bestimmtheit erkennen), — *et il étoit alors en vers de différentes mesures. Lorsqu'il étoit divisé en couplets, il pouvoit être chanté* (oder vielmehr umgekehrt, weil es gesungen werden sollte, musste es in Strophen abgetheilt sein), *et le poëte y employoit parfois des idiômes différentes* (vgl. auch GALVANI, p. 105 ff., der RAYNOUARD selbst in den irrigen Ansichten gefolgt ist).

Und genauer DIEZ (P. d. Tr. S. 115): „Ein Lied, dessen Strophen in Versart und Verszahl nicht übereinstimmen, nennen die Troubadours *Descort*, d. i. Zwiespalt. Descorts, gleich den deutschen Leichen ohne eine strophenartige Abtheilung (?), gibt es nicht; es lässt sich auch an denen, welche die Handschriften und ihnen gemäss die Drucke ohne Absatz darstellen, eine Scheidung in mehrere durch den Reim bestimmte Massen bemerken, die man als Strophen betrachten kann" (ein Beispiel, wie die Troub. auch die beabsichtigte Kunstlosigkeit verkünstelten, hat D. im Anhang gegeben).

In den Descorts, wie in den Lais, war also die Musik die Hauptsache, sie war das Regulativ für die Texte, und weil Lais und Descorts nach ähnlichen, vielleicht manchmal nach denselben volksmässig-kirchlichen Weisen gemacht wurden, die aus einer Reihe von oft sehr ungleichartigen melodischen Sätzen bestanden, so mussten sie auch eine ganz ähnliche, eben jene unregelmässige Form bekommen, die, im Gegensatze der Kunstform, so wenig selbstständig war, dass man oft ohne die Melodien ihre wahre Gliederung gar nicht erkennen kann. Und über diesen, hier so entscheidenden musikalischen Charakter der Descorts äussert sich ein so tüchtiger Kenner, wie Hr. BOTTÉE DE TOULMON, auf eine Weise, die wohl kaum mehr einem Zweifel an ihrer formellen Identität mit den lyrischen Lais Raum lässt; er sagt nämlich (*De la chanson musicale en France, au moyen-âge*, im *Annuaire hist. pour l'année* 1837, *p.* 216): *Le lay était presque toujours à trois temps, et chaque couplet se chantait sur une mélodie différente, au lieu que dans toutes les chansons, dont il a été question précé-*

demment, la melodie se répétait à chaque couplet, comme on le fait de nos jours. On trouve cependant beaucoup de lays dont le dernier couplet est semblable au premier, si ce n'est qu'il arrivait le plus souvent dans ce cas qu'il était dans un autre ton (eine Eigenthümlichkeit, die erst in den späteren, förmlicher ausgebildeten Lais der Rethoriker zur Regel wurde, wie wir sehen werden)..... *Dans cette division de la chanson on doit ranger le descors, qui différait peut-être du lay proprement dit sous le rapport poétique* (wir haben gesehen, dass auch diess im Wesentlichen nicht der Fall war), *mais qui, musicalement parlant, en était un véritable.*

Da sich aber neben diesen Descorts oder Laisformen der lyrischen Kunstdichter in der nord-französischen Poesie auch die einfachen Weisen der eigentlichen Lais oder Volkslieder erhalten hatten, so nannte man diese, zum Unterschiede von jenen, *accordants;* so werden wenigstens noch im Prosa-Roman von Tristan die darin vorkommenden in der alten volksmässigen Form, d. i. in vierzeiligen einreimigen Strophen, abgefassten Lais, und die *Lettres en samblanche de lai* in vierzeiligen, paarweise gereimten Strophen (vgl. Anm. 15), genannt, wie aus folgender Stelle des *Lai de la reine Yseult* (Hs. d. k. k. Hofbibl. 2542, fol. 82 v°. c. 2; vgl. Anm. 76) erhellt:

Dolante, et mon doel recordant
Vois contre mamort concordant
Mon cant, ki nest pas descordant;
Lai en fas dous, et acordant.

Und in der That sind auch die Melodien (*cant*) dieser Lais *acordants*, d. h. alle Strophen gehen nach derselben, oft nur unbedeutend variierenden Melodie, wie aus der erst erwähnten Hs. ersichtlich ist, woraus ich zur Probe, in dem Fac-simile VII. No. 1, die ersten beiden Strophen des berühmten *Lai mortal*, und in No. 2 die erste Strophe der *Lettre du Roy Marc, faite en samblanche de lai* (vgl. S. 56), nebst der Transposition des Hrn. Schmid, in der Notenbeilage No. VII, mitgetheilt habe. Hingegen ist

z. B. fol. 489 r°. c. 1 ein Lai Tristan's (vgl. S. 57) durchaus componiert und daher *descordant* (es ist nicht unmerkwürdig, dass in der anderen Hs. d. k. Hofbibl. dieses Romans, No. 2537, die keine Musiknoten hat, gerade dieses Lai wie Prosa geschrieben ist, während in allen übrigen die Verse abgesetzt sind), das ich daher als Gegenstück im Facsimile No. VIII, mit Hrn. Schmid's Transposition in der Notenbeilage No. VIII, ganz gegeben habe. Ja noch im 15ten Jahrh. finden sich Beispiele von diesen, wenn auch nicht dem Inhalte so doch der Form nach den epischen sich näher anschliessenden *Lais accordants;* wie in dem satyrisch-politisch-allegorischem Gedichte *Le Pastoralet* (bei A. van Hasselt, *Essai sur l'hist. de la poésie franç. en Belgique. Bruxelles* 1838. 4. *p.* 222 — 223, ein Lay in in vierzeiligen einreimigen Strophen), und Maistre Pierre Nesson schrieb sein Klaglied nach der Schlacht von Azincourt, *Le Lay de la guerre* gar in zehnsylbigen Reimpaaren, was freilich kaum mehr zum Absingen bestimmt sein konnte (s. *Les Oeuvres de* Maistre Alain Chartier..... *Par* A. du Chesne. *Paris* 1617. 4. *p.* 820 — 821).

Vielleicht wird daher schon in dem *Roman des sept Sages* (herausg. v. Keller, S. 2) durch *Lais de rotes et de nouuieles* eben dieser Unterschied zwischen den alten epischen oder volksmässigen, *accordants*, und den neueren lyrischen, aus der Kirchen- in die Kunstpoesie übergegangenen, *descordants*, angedeutet.

Uebrigens waren die Descorts der Troubadours und die lyrischen Lais der Trouvères sich auch in Rücksicht des Inhalts ähnlich; denn auch die Lais, besonders die aus späterer Zeit, hatten vorzugsweise die weltliche Minne zum Gegenstande, daher sie auch oft *Lais d'amours* genannt wurden, so enthielten sie Grüsse an die Geliebte, (*Saluts*, vielleicht nicht ohne Beziehung auf das *Salve Regina* und *Ave Maria*: — vgl. die S. 126 — 127 angeführten Stellen aus dem *Fabliau del Harpur à Roucestre* und aus der *Chanson* des Gautier de Coinsi) [166]); besonders aber Liebesklagen (*Complaintes d'amour;* waren und hiessen doch

auch die Sequenzen eben so oft *Planctus* wie *Jubili* oder *Laudes* —)[167]) u. s. w.

Wenn aber die höfischen Kunstdichter schon durch die Namen *Descort* und *Lai* ihre Gedichte der Art als unkunstmässige bezeichnen wollten, und bei Verfertigung derselben wohl nur die gegebenen Melodien zum Regulativ nahmen, so genügte diess den meisterlichen Kunstdichtern oder nord-französischen Rhetorikern (*rhétoriciens*) nicht, denen eine genau bemessene und geregelte Form über Alles ging, die für Alles einen Leisten haben mussten, und die sich bestrebten, die Dichtkunst immer mehr von der Sangeskunst loszutrennen, und zur blossen Redekunst zu machen; sie suchten daher auch die losen Laisformen in Kunstregeln zu zwängen, sie zu schematisieren und dadurch selbstständig zu machen, indem sie die Unregelmässigkeit, die Ungleichartigkeit der Strophen — bei den höfischen Lais eine ungesuchte, aber natürliche, ja nothwendige Folge der untergelegten Melodien — nun zur Regel machten, ja unveranlasst durch eine dazu nöthigende Ursache noch steigerten. — Nun erst konnten sie auch die widerspänstige Laisform ihrer *très noble art et science de rhétorique* mit Ehren einverleiben, nachdem sie diese „Unform" zwar zu einem ganz grund- und geistlosen Spiel gemacht, aber doch durch ihre Präcepte gebändigt hatten.

Denn die französische Kunstpoesie hatte im 14ten und 15ten Jahrh. ungefähr denselben Gang genommen, wie die deutsche und niederländische; auch bei den gelehrten und zünftigen französischen Kunstdichtern, die, je näher sie nach ihrer bürgerlichen Stellung dem Volke standen, je mehr durch zur Schau getragene Verachtung des Volksmässigen (der von ihnen sogenannten *rhétorique rurale*) sich über dasselbe zu erheben suchten, war die Form schon so sehr zur Hauptaufgabe der Kunstdichtung geworden, dass jene in leeren Formalismus oder steife Förmlichkeit, und diese in künstliche Spielerei ausartete; die adeliche Sangeskunst war auch hier ein gelehrtes Handwerk geworden, und in den zünftigen Vereinen dieser Kunstdichter, den poetischen Werkstätten, hiessen sie nun *Puis de palinods*, Meistersängerschulen oder Kam-

mern der Redderykers, galt vor allem die Fertigkeit, Verse zu machen, „nit z' lang und nit z' kurz", Strophen zu bauen und Reime zu schmieden, ja diess galt ausschliesslich für dichten (*l'art de dictier*), nachdem die ächte Poesie dem vorherrschenden Prosaismus der Zeit unterlegen oder zum Volke geflüchtet war, und der galt für einen tüchtigen Gesellen, der alle Töne (*tailles et couleurs*) kunstgerecht abzuorgeln wusste, und alles Mögliche über die gegebenen Leisten schlagen konnte, der für einen wahren Meister und Dichterfürsten (*Prince du puis*), der neue Modelle oder Leisten (*formes et patrons*) erfand, und es ist in der That wunderbar, dass die Kunstrichter (Merker, *li bon entendeour*) nicht nur die leiblichen, sondern auch die geistigen Augen so völlig schlossen, dass sie die Poesie blos nach den richtig gezählten Sylben würdigten (die Merker mussten nämlich mit geschlossenen Augen die Sylben der vorgelesenen Verse zählen).

Daher kamen auch in Nordfrankreich ganz folgerecht seit dem Ende des 14ten Jahrh. die Anleitungen zur Vers- Reim- und Redekunst zum Vorschein, nachdem man den Sinn für Dichtkunst verloren hatte, und in Südfrankreich machten sich die die fröhliche sich nennende Wissenschaft (*Gai saber*) und die sogenannten blühenden Spiele (*Jeux floraux*) breit, nachdem der Edelsang traurig verstummt und die Blüte des ritterlichen Minnespiels verwelkt war; — wie immer in Zeiten des Verfalls, wenn das geniale Schaffen (*ποιεῖν*) und Finden (*trouver*), das nach innerer Gesetzmässigkeit wie mit unbewusster Nöthigung die Form aus sich gestaltet, und weil es die rechte treffen muss, zur Norm erhebt, längst aufgehört hat, die Präceptisten auftreten, die, weil ihnen die innere Weihe des Genius gebricht, am Aeusseren festhalten, dieses, nach der Abstraction von seinem inneren nothwendigen Zusammenhang mit dem Stoffe zufällig gewordene mit consequentem Missverständniss zum Wesentlichen machen, und durch Regeln eine Kunst lehren zu können glauben, deren ewige Regel, ihnen ein undurchdringliches Geheimniss, sich nicht erlernen lässt, und womit sie, gleich dem Zau-

berlehrling, dem der Logos den Geist zu beschwören fehlt, nur todesstarre Formeln, aber nicht lebendurchglühte Formen hervorrufen können.

Aus den Poetiken jener Zeiten wird man daher am besten ersehen können, was unter den Händen der französischen Meistersänger und Rhetoriker aus den Lais geworden war; wir wollen deshalb die Präceptisten chronologisch vernehmen und sie selbst sprechen lassen, da sich hieraus die fernere Geschichte der Laisform von selbst ergibt.

So heisst es in der oft erwähnten *Art de dictier* des Eustache Deschamps (hinter seinen *Poésies*, *p.* 278):

Cy parle de la façon des Laiz.

Item, quant est des laix, c'est une chose longue et malaisiée à faire et trouver, car il y fault avoir douze couples chascune partie en deux, qui font vingt-quatre. Et est la couple aucune foix de huit vers, qui font seize; aucune foix de neuf, qui font dix-huit; aucune foix de dix, qui font vingt; aucune foix de douze, qui font vingt-quatre; de vers entiers ou de vers coppez. Et convient que la taille de chascune couple à deux paragrafes, soient d'une rime toutes différens l'une couple à l'autre, excepté tant seulement que la derrenière couple des douze, qui font vingt-quatre, et qui est et doit estre conclusion du lay, soit de pareille rime et d'autant de vers sanz redite, comme la première couple.... Et qui se doubteroit de ce non pouvoir retenir, il ne faulroit que prandre un lay, car ilz sont assez communs; et ce seroit trop longue chose de l'avoir escript en ce livret.

Doch gibt er als Probe die drei ersten Reimreihen (*couples*) eines Lai (einer Liebesklage), deren jede aus zwei ganz gleich gebauten Reimsätzen (*chascune partie en deux*) besteht, und die daher zusammen sechs Reimsätze oder Halbstrophen geben (daraus erklärt sich seine Art die Verse der *couples* auch immer doppelt zu zählen; die Ursache dieser Verdoppelung lag aber darin, dass, wie bei den

Sequenzen in der Regel zwei Halbstrophen nach demselben Choral gesungen wurden, auch diese Lais noch so construiert sein mussten, um immer je zwei gleiche Reimsätze nach derselben Melodie absingen zu können); auch gibt er, zum Belege, dass in der Regel die Schlussstrophe der ersten gleichgebaut wurde, die letzte Reimreihe dieses Lai (auch dies war schon durch die melodische Construction bedingt, wie uns Hr. Bottée de Toulmon in der oben angeführten Stelle gelehrt hat, und kommt manchmal schon in den höfischen Lais vor). Man sieht hieraus, dass zur Zeit des Eustache (in der zweiten Hälfte des 14ten Jahrh.) die Lais, die damals noch *assez communs* waren, zwar noch alle äusseren charakteristischen Merkmale hatten, die in der Eigenthümlichkeit ihrer sequenzenartigen Melodien begründet waren, dass man aber schon damals sich bemühte, ihnen eine selbstständige, durch Regeln fixierte Form zu geben, indem man einerseits, die Wirkung künstlich steigernd, die Abnormität zur Norm erhob, und doch andrerseits, die natürliche Ursache schwächend, sie von ihrem eigentlichen Grunde, von ihrem Lebensprincipe, der Musik, unabhängiger zu machen suchte; denn schon damals wurden auch die Lais, wie andere ursprünglich nur gesungene Gedichte, nicht mehr nur zum Sagen und Singen, sondern auch zum blossen Sagen, für die *musique naturelle* allein, d. i. für blosses Recitieren ohne Gesang (*musique artificielle*, vgl. Anm. 83) bestimmt, wie aus einer anderen Stelle (S. 265) dieser Poetik des Eustache erhellt, wo er von der *musique naturelle* im Gegensatze zu der *artificielle* spricht: *Et* (*la musique naturelle*) *est une musique de bouche en proférant paroules métrifiées, aucunefoix en laix autrefois en balades* u. s. w. Aber eben durch diese widernatürliche Selbstständigkeit und daher grundlose und doch zur Regel erhobene Abnormität wurden auch die Lais zu steifen, geistlosen Formeln, und verloren jene anmuthige Nachlässigkeit, jene scheinbare Formlosigkeit und Incohärenz im Einzelnen, woraus sich dennoch ein symmetrisches, harmonisches Ganzes gestaltete, kurz ihre eigentliche Lebensbedingung, den durchaus musi-

kalischen Charakter. Man sieht übrigens aus Deschamps Stossseufzer *quant est des laix, c'est une chose longue et malaisiée à faire et trouver*, wie sauer es den Präceptisten geworden sein mag, für diese „Unformen" einen Leisten zu finden.

Fast gleichzeitig mit der Poetik des Eustache Deschamps ist eine handschriftliche, im Besitze des Herrn von Monmerqué, mit der Rubrik: *Cy commencent les règles de la seconde Rectorique* (die *première Rectorique* handelte nämlich von der eigentlichen Redekunst in Prosa, und die *seconde* von der Vers- oder Reimkunst, welche, ganz dem Geiste jener Zeit und ihrem eigenen Charakter gemäss, hier nur wie ein Anhang zur ersten, als eine zweite Redekunst behandelt wird —), woraus mir Hr. Fr. Michel folgende, für die äussere und innere Geschichte der Laisform merkwürdige Stellen gütig mitgetheilt hat:

Fol. 1 v°. c. 1: *Après, vint* Philippe de Vitry (wahrscheinlich derselbe Ph. de V., Bischof von Meaux, der Ovids Metamorphosen in Versen übertrug; — vgl. Roquefort, *État etc. p.* 179) *qui trouva la manière des motés et des balades et des lais et des simples rondeaux, et en la musique trouva les .iiij. prolacions et les notes rouges et la noveleté des proporcions* (also einem Geistlichen und Musiker wird die Einführung der Lais, so wie der übrigen hier genannten kirchlichen oder volksmässigen Liederformen zugeschrieben).

Après, vint maistre Guillaume de Machault *le grant réthorique de nouvelle fourme, qui commencha toutes tailles nouvelles et les parfais lais d'amours*[168]).

Fol. 4 r°. c. 1: *Cy aprex sont les tailles de tous dix, et combien ilx doyvent avoir de longeur et de silabbes et de couppes.*

Premierement lais ont .XII. couppies, dont le premier couple et le derrain sont d'une façon et d'une consonance, et les .X. couppies sont chascun à par soy de façon; mais il fault que chascun ait .IIII. quartiers.

Cy s'ensuit .i. couple d'un lay.
une moult faitice bergière
vy hier à l'eure de prangière
garder mainte brebis portière,
qui se lamentoit à la mort,
en disant „Mort, tu tiens en bière
cellui qui me donnoit lumière
de plaisance vraye et entière,
où je prenoye mon déport.
Moult a en toy diverse ouvrière
quant le doulx Robichon Louvière,
que j'amoye sans traire arière,
m'as osté sans desconfort.
en toy a occion fière;
or n'est-il homs qui si fort fière
d'espée tant bien li affière
qui puist durer vers ton effort."

autre couplet de lay.
Et pour ceu ay escript ce lay,
et le lay
affin d'ouir mon tourment;
aultrement
a nulz dire ne pourray
l'anuy que tray;
et si vous di-ge pour vray
que nullement
ne pourroye entièrement
escrire le mal que j'ay:
point le tiers escript n'en ay,
ne ne feray vrayement;
et comment?
le loisir pas n'en aray;
pas tant vivre ne pourray.
je n'ay nul reposement;
pour de cuer humblement,
grace atendray.

A ceste exemple chascun des .X. couples doivent estre, mais que chascun ait sa façon à par soy de lignes courtes ou longues, grandes ou petites, mais que chascun couples soit de quatre quartiers. Diese Regeln sind im Wesentlichen gleichlautend mit denen des Deschamps, und haben nur noch den Zusatz, dass sie auch die

Zweitheiligkeit der beiden zu Einer Reimreihe gehörigen Reimsätze, also die Viertheiligkeit der Reimreihen (*que chascun couples soit de quatre quartiers*) vorschreiben, was übrigens auch schon die höfischen Dichter öfters beobachtet haben (vgl. Anm. 163).

In der, ungefähr um ein Jahrhundert später abgefassten (gegen 1500) *Science rethoricale*, vor der bekannten Gedichtsammlung *Le Jardin de plaisance et Fleur de Rethoricque* (vgl. hierüber Bouterwek, Gesch. d. Poesie und Beredsamkeit, Bd. V. S. 135 — 136, — aus den vorhergehenden Anführungen widerlegt sich jedoch von selbst die damals noch bestehende Meinung, dass diese „die älteste Anweisung zur Reimkunst nach den Grundsätzen der französ. Rhetoriker" sei. — Die vor mir liegende Ausgabe ist wahrscheinlich die Editio princeps; es heisst am Ende: *Cy finist la table de ce present liure intitule Le iardin de plaisance et fleur de rethoricque compose et Imprime nouuellement a paris Et le trouuera on a vendre au palais au premier pillier deuant la chappelle ou len chante la messe de messeigneurs les presidens Ou deuant la rue neufue nostre dame a lymage saint iehan leuangeliste*; ohne Datum, Fol., goth. mit Holzschn., vgl. Ebert, Bibliogr. Lex. No. 10745 und Brunet, *Nouv. rech. II. p.* 229), werden die Regeln immer auch in der Form gegeben, auf die sie sich beziehen, wir haben daher in folgender Stelle zugleich die Regeln und ein Muster der damaligen Laisform:

Fol. b VI v°. *De quindecima specie*

Commun lay par telle guise
Et deuise
Se fait comme se couplet
Qui ceste forme pou prise
Ou mesprise
La face autre si luy plaist
de .XIII. lignes couplet
Est explet
Et vng lay comme iauise
de .XII. lingnes ample est

Et replet
Aussi le met sans faintise

Mais que quatre vers demis
Soient mis
Bien partiz et delaissez
En chascun couplet commis
Et permis
Les laiz sont bien annexez
Ainsi et entrelassez
Compassez
Soit de deux cours entremis
Ensemblement amassez
Ou passez
Ilz sont bien ainsi remis

Naure au cueur presque transi
Demy occy
Suis pirs quainsi
Larmoyant plaignant gemissant
En chartre de tresdut soussi
La ou mon cueur est languissant
Surprins actaint de desconfort
Grief aspre et fort
A grant effort
Assailly de courroux et dire
Delaisse de tout mon confort
Las ne scay que penser ne dire

Autres formes de lay laisses
Moult diverses
De vingt lignes et de seize
Soient de ioyes et de liesses
Ou tristesses
Ou dautre chose qui plaise
Face les qui veult a son aise
Sans mesaise
Ait aux anciens adresses
Maistre alain sur tous complaise
Dont lon se aise
A tous propos sans renuerses

Aus diesem rhetorischen Galimathias lässt sich wenigstens so viel entnehmen, dass damals (gegen das Ende des 15ten Jahrh.) schon die Laisform zu den veralteten (*ait aux anciens*

adresses; der im nächsten Verse genannte *Maistre Alain* ist Alain Chartier, gest. um 1460, einer der letzten Lais-Dichter) gehörte, dass durch die Lostrennung von der Musik sie den Präceptisten selbst schon dunkel geworden war (*autres formes de lay laisses* u. s. w.) und dass sich nur eine Abart, das gemeine Lai (*commun lay*, welche noch Spätere, wie wir sehen werden, *petit lai* genannt haben) erhalten habe, dessen Form sich von anderen hauptsächlich dadurch unterschied, dass kürzere Verse (*vers demis*) den längeren eingeschaltet (*entremis*) wurden, und in derselben Strophe meist nur zwei Reime wechselten, und zwar — was allerdings merkwürdig ist — gewöhnlich auf jene Weise, die wir im Gegensatze zu den *rimes croisées* durch *rimes couées* bezeichnet haben (so sind z. B. die ersten beiden Strophen der vorstehenden Anleitung genau in jener Form, die wir mit Henry de Croy *Lais en contradiction* genannt haben; vgl. Anm. 66); so dass sich selbst noch in dieser späten Abart, wie in den Sequenzen, in den höfischen Lais und in den mittelenglischen epischen Lays, diese als die prädominierende Reimweise zeigt.

Doch diess wird sich noch klarer herausstellen durch die Definitionen und Beschreibungen, welche die Präceptisten des 16ten, 17ten und selbst noch des 19ten Jahrh. von der, freilich nur in der Tradition fortlebenden lyrischen Laisform geben. So heisst es in (Th. Sibillet's) *Art poëtique françois, pour l'instruction des ieunes studieux, et encor peu auancez en la Poësie françoise. Auec le Quintil Horatian, sur la defense et illustration de la langue françoise. Reueu et augmenté. A Lyon, par* Jean Temporal. 1556. 12. p. 135 — 137.

Du Lay et Virelay. [169])

Chap. XIII.

Je te pensoie auoir touché toutes les differences et especes des poëmes, quand m'est souuenu du Lay et Virelay: lesquels, pour le peu d'vsage qu'ils ont aujourd'huy entre les Poëtes celebres, i'eusse aisément laissé à te declarer, si ie n'eusse crain faire tort à l'antiquité: laquelle de ses rudesses et apretés nous ayant fait entrée aux polisseures, doit estre venerée de nous, comme nostre mere et maitresse.

Vsage de Lay et Virelay entre les Anciens.

Or soient les anciens Poëtes du Lay et du Virelay, comme nous faisons auiourd'huy des Rondeaux et des Balades les entremeslans par leurs oeuvres pour gracieux ornemens d'iceux. Car la matiere en est toute telle, qu'on veult eslire: et sont seulement considérées en eux les diuerses assiettes des vers, et les symbolisations, qui y sont à obseruer.

Lay et Arbre fourchu tout vn.

Le Lay, ou Arbre fourchu (car ie les reçoy, et te les baille pour mesme chose) se fait en sorte, que les vns vers sont plus cours, que les autres, d'ou luy vient le nom d'arbre fourchu: et se posent en symbole à la forme, que cest exemple pris de Maistre Alain Chartier te monstrera plus clerement, qu'autres preceptes:

Trop est chose auanturée
Prendre mort desnaturée,
Pour lors de peu de durée
Qui deschet:
Car louenge procurée
En tel' mort défigurée,
Est de leger obscurée:
Et eschet
Qu'en oubliance amurée
Ennui desmesurée,
Detraction coniurée
L'homme enchet:
Mais la bonté espurée
A la vie mesurée
De tout par regle iurée
Qui ne chet.

Je ne t'ay donné cest exemple pour regle vniuerselle a obseruer en tous Lays: car en ce, que touche la croisure ou symbolisation des vers, elle est tout ainsy variée

comme il plaist à son auteur mesque avec analogie. Et est la mesme licence permise au nombre des vers: Car depuis douze iusques à trentesix n'y a rien de limité: ains demeure au chois du Poëte d'en mettre ou plus ou moins avec deuë proportion. Le nombre des couplets est aussy en l'arbitre du Poëte: mais s'il excede deux Lisieres en chaque couplet, il se reculera de la perfection du Lay d'autant qu'il en mettra dauantage. Et se fait le Lay plus communément et mieux de vers petis, c'est à dire au dessouz de huit syllabes.

Lisiere est appellée la terminaison du Carme (Reim).

Und in der ***Art Poëtique françois, abregé, et reduit la plus part en tables*** desselben Verf., die er als ***résumé*** und ***récapitulation*** seiner ausführlicheren Abhandlung angehängt hat, schematisiert er die Laisform also (p. 256):

Du Lay.

Lay, est certaine composition de ryme plate, de laquelle les coupletz sont vnisones, comme en la balade: reste que les precedens vers ne sont point repetez en fin des coupletz: mais les vers, qui font la fin, ont vne mesure aux autres differente, et se respondent en consonance.

courts (vers)

a
a
a
b - demy

a
a
a
b - demy

a
a
a
b - demy

L (ibres vers)

Aber noch Ménage unterscheidet zwischen diesem ***commun lai***, oder, wie er es nennt, ***petit lai***, und dem nach den Regeln der Rhetoriker construierten ***grand lai***, in seinem ***Dictionnaire étymologique de la langue franç.***, unter ***Lai: .... C'est aussi une sorte de vieille poésie françoise, faite de petits vers. Il y avoit de deux sortes de lais, le grand et le petit. Le grand lai étoit un Poëme composé de douze couplets de vers de différentes mesures sur deux rimes. Le petit lai étoit un Poëme composé de seize ou vingt vers divisés en quatre couplets, presque toujours sur deux rimes. Ces lais étoient la Poésie lyrique de nos vieux poètes fran-***

çois: et parce qu'il y avoit un vers plus petit que les autres, qui finissoit chaque couplet, ils appelloient cette sorte de poëme Arbre fourchu..... Voyez l'exemple d'un lai, rapporté par le Père Mourges, dans son traité de la Poésie françoise:

Sur l'appui du monde
Que faut-il qu'on fonde
D'espoir!
Cette mer profonde,
En débris féconde,
Fait voir
Calme au matin: l'onde
Et l'orage y gronde
Le soir.

Hören wir endlich noch einen Zeitgenossen, Herrn Boiste, der in dem seinem *Dictionnaire universel etc.* angehängten *Traité complet de versification française* (*p.* 72, *col.* 3, der Ausgabe von 1834) folgende (freilich schon durch die stabil gewordenen Irrthümer der Neueren entstellte) Beschreibung der Laisform gibt:

Le lai, dont le nom vient d'un vieux mot qui signifie complainte, doléance (!), *est une espèce de petit poème plaintif* (!) *composé de couplets dont le nombre n'est pas fixe, non plus que celui des vers qu'ils renferment. On n'y emploie que de petits vers: ceux qui terminent chaque couplet sont encore plus petits que les autres, et laissent par conséquent un espace vide, qui a fait donner au lai le nom d'arbre fourchu. Il n'y entrait que deux rimes différentes. En voici un:*

La grandeur humaine
Est une ombre vaine
Qui fuit:
Une ame mondaine
A perte d'haleine
La suit:
Et, pour cette reine,
Trop souvent se gêne
Sans fruit.

Diese *petits lais* — denn nur diese hat Boiste im Sinne —, die eigentlich Einer Reimreihe (Strophe) eines *grand lai* entsprachen, waren also die letzten Spuren jener aus der volksmässig-kirchlichen in die höfische Poesie übergegangenen, durch die Rhetoriker aber von ihrer wahren Lebensbedingung, der Musik, losgerissenen und darum so verkümmerten Liedergattung; aber gerade die volksmässigste, der ursprünglichen am nächsten stehende Vers- und Reimform derselben, die kurzen Verse und die Strophen mit *rime couée*, zeigen sich — nach dem Ausspruche der Präceptisten selbst — als charakteristische Merkmale noch in diesen *petits lais*, ja gerade an ihnen erwies sich das Princip und der Grundcharakter dieser Gattung noch so nachhaltig, dass sie wieder eine ganz volksliedermässige Gestalt bekamen, und daher noch mit vollem Rechte den Namen *Lais* erhielten.

Es erübrigt nun nur noch die Beantwortung der letzten Frage dieser Untersuchung, ob sich nämlich nicht bloss eine formelle Aehnlichkeit, sondern auch eine innere Verwandtschaft zwischen diesen Lais und den deutschen Leichen nachweisen lasse, wodurch das Verfahren der mittelhochdeutschen Dichter, *Lai* durch *Leich* zu übertragen, vollkommen gerechtfertigt würde (vgl. S. 74).

Ich kann mich aber in der Beantwortung dieser Frage um so kürzer fassen, als sie theils aus dem bisher Gesagten sich schon von selbst ergibt — denn was von den höfischen lyrischen Lais gesagt worden ist, gilt mit geringen Modificationen auch von den Leichen (diess mag es auch entschuldigen, wenn ich auf dem Titel die Leiche mitaufgeführt habe), — theils nach Lachmann's oft angeführter meisterhafter Abhandlung über die Leiche diesen Gegenstand einer neuen Erörterung zu unterwerfen überflüssig wäre.

Denn Lachmann hat bereits nachgewiesen, dass man *Leich* ursprünglich, wie *Lai*, vorzugsweise in der Bedeutung von Gesang gebraucht habe; dass man aber — wie zwischen *Canticum* (*modus*) und *Hymnus* (*carmen*), zwischen Lai

und *Chanson* — auch zwischen *Leich* und *Lied* (d. i. Kunstlied) unterschieden, also auch unter *Leich* ein der Melodie untergeordnetes, nicht aus dem Principe der Kunstpoesie hervorgegangenes Gedicht verstanden habe [170]); — dass ferner auch die Leiche aus der Kirchenmusik und zwar aus den Sequenzen entsprungen, und daher die ältesten und meisten geistlichen Inhalts gewesen seien [171]); dass also auch die Leiche durchcomponierte Melodien nach der Art der Sequenzen, und eben dessbalb einen gleichmässig durchgeführten, eigentlich kunstmässigen Strophenbau hatten, nicht in der Wiederholung desselben Liedes, sondern aus verschiedenen Systemen (Reimreihen) bestanden, in welchen sowohl, als auch in ihren Unterabtheilungen (Reimsätzen), die Zweitheiligkeit vorherrschte (durch die Wiederholung der melodischen Sätze bedingt; öfters wurden, wie in den Sequenzen, diese und daher auch schon dagewesene Systeme wiederaufgenommen; öfters ganze Systemgruppen wiederholt; ja das ganze Gedicht zerfiel in zwei analog construierte grössere Absätze), die jedoch gegewöhnlich dreitheilig abschlossen; dass sie meist kürzere Verse, und die ältesten unmittelbar gebundene Reime (*rimes plates;* — aber auch noch in den späteren kommen die *rimes coućes* sehr häufig vor —) hatten; — dass endlich unter den weltlichen Gedichten dieser Form Lob- und Klaggesänge (*laudes*, *planctus*) und mehrere *tenxe* und *reien* (*Jubili*, *Carols;* vgl. die Anm. 18, 38, 93, 155) vorkommen.

Lässt sich nach diesem Allem noch zweifeln, dass die *Descorts*, *Lais* und *Leiche* nicht bloss eine formelle Aehnlichkeit hatten, sondern haben mussten, weil sie gemeinsame Vorbilder, ein gemeinsames Princip hatten, und daher innerlich verwandt, die nur unter verschiedenen Nationen erzogenen Kinder derselben Mutter, der volksmässigen Kirchenpoesie, waren [172])? — Mit gutem Grunde hat also Gottfried von Strassburg (ihn bestimmte dazu freilich nur die in die Augen springende Gleichförmigkeit der lyrischen Lais und der Leiche) *Lai* durch *Leich* gegeben, da, wie wir gesehen haben, auch die epischen Lais mit den lyrischen aus demselben Principe

hervorgegangen, und nur divergierende Richtungen von demselben Ausgangspunkte aus waren, insbesondere auch der Form nach von den mehr epischen Sequenzen und den *Lais accordants* nicht weit abstanden, wie denn auch unter den Leichen die des TANHAEUSER's (dieser verbindet überhaupt Hinneigung zum Volksmässigen mit grosser Vertrautheit mit Sagen und Mären, und beweist besondere Kenntniss der französischen Sprache und Poesie) sich dem Inhalt und daher auch der Form nach dem Volksmässig-Epischen (besonders den *Pastourelles*) näherten; und hätten unsere höfischen Dichter, wie die nordfranzösischen, mehr Volksballaden bearbeitet, vielleicht würden sie solche auf Volkslieder gegründete Erzählungen auch Leiche genannt haben [173]).

Darin aber unterscheidet sich die Geschichte unserer Leiche von jener der Lais, dass unsere Meisterschulen glücklicherweise die Leichform fallen liessen und nicht auch durch das Bestreben, ihr eine unnatürliche Selbstständigkeit und principwidrige Kunstmässigkeit zu geben, sie von ihrer Lebensbedingung, der Musik, losstrennten und zur geistlosen hohlen Formel herabwürdigten. Denn selbst noch der, meines Wissens, späteste Leichdichter, HEINRICH VON LAUFENBERG (vgl. KOBERSTEIN, S. 250), aus der ersten Hälfte des 15ten Jahrh., hat seine Gedichte der Art, meist Paraphrasen oder Nachbildungen lateinischer Kirchengesänge, ganz noch in der alten freien, d. h. nur durch die Melodie bestimmten Form abgefasst; zum Beweise dessen, und um doch auch etwas zur Geschichte der Leiche beizutragen, habe ich im Anhang unter No. XVI. eine von HEINRICH's Paraphrasen des *Salve Regina* in Leichform, und in der Notenbeilage No. IX. die schöne von Herrn SCHMID redigierte Melodie dazu gegeben, deren Mittheilung aus der Strassburger Hs. ich der gütigen Verwendung meines Freundes, Herrn Bibliothekars Dr. A. KELLER zu Tübingen, verdanke.

Uebrigens ist es aus dem nachgewiesenen Ursprunge der Lais- und Leichformen sehr erklärbar, warum sie vorzugsweise nur bei den Nationen, den Franzosen und Deutschen,

vorkommen, bei denen die Sequenzen enstanden, am verbreitetsten waren und sich am längsten erhielten (starben doch auch bei ihnen mit der Unterdrückung der Sequenzen im 16ten Jahrh. die Lais- und Leichformen gänzlich aus), während bei den anderen Nationen sich nur vereinzelte Spuren davon nachweisen lassen[174].

ANMERKUNGEN UND EXCURSE.

1) S. Owen's *Dictionary of the Welsh lang. London* 1803. 4. Llais, *s. m. — pl. lleisiau* (*llyais*) *A voice; a sound.* Dazu die Beispiele:

> Digrio gan bob aderyn ei *lais.*
> Every bird is fond of his own *note.*
>
> *Adage.*
>
> Llawenais . . . . .
> Gan glywed digrived tôn
> y gôg lâs zigoeg *leison.*
> I was gladdened in hearing how pleasing the note of the blue cukoo oft faultless *tones.*
>
> D. ab Gwilym.

Erinnern diese Beispiele, vorzüglich das erstere (ein Sprichwort), nicht an die oben mitgetheilten französischen und englischen Stellen von den *lais* der Vögel? — (O' Brien) *Focalóir Gaoidhilge-Sax-Bheárla or an Irish-English Dictionary. Paris,* 1768. 4. unter Laoi, und Laoidh, *a verse, a Poem.* — *Dictionarium Scoto-Celticum: A Dictionary of the Gaelic language; compiled and published under the Direction of the Highland Society of Scotland. Edinburgh* 1828. 4. unter Laoidh, — E, — EAN, *s. m.* 1) *A verse. or song: Carmen, canticum.* 2) *A hymn, a sacred song: Carmen sacrum. Common Speech. Anglice: Lay.* — Endlich hat mein verehrter Freund, Herr Archiv-Direktor Dr. Mone, mir Folgendes hierüber gütig mitgetheilt: „O'Reilly hat in seinem *Irish Dictionary* (*Dublin* 1817. 4.) das Wort *Laidh* nicht, es kommt aber manchmal in den irischen Handschriften zu Brüssel vor, und heisst im Allgemeinen *Lied.* Welche Art von Gedichten es speciell bezeichne, kann ich aus Unzulänglichkeit meiner Excerpte nicht sagen; aber ich theile Ihnen einige Stellen mit, woraus Sie das Vorkommen des Wortes und seine Bedeutung ersehen. Cod. No. 1273 pag. 209: *do rinne Cairiudh an laidse;* C. machte dieses Lied. — No. 96 zum 1 Nov.; *do rinne Art an laoidh darab tús;* Art machte zuerst das Lied darüber. — No. 675 pag. 117: *agus atbeirt Mochuda an laidh;* und M. erwiederte das Lied. — p. 116: *agus adubeirt Baoithin an laidh;* und B. erwiederte das Lied. — p. 23: *agus do roine an laidh;* und sie machte das Lied. Es wird Ihnen an diesen Stellen genügen. Die gewöhnliche Form ist *Laoidh,* die auch bei O'Reilly vorkommt, und mit *Gedicht* oder *Hymnus*

erklärt wird; eigentlich *carmen exhortatorium*, von *laoidh*, Aufmunterung, Erhebung." — Von diesem *Laidh* oder *Lai* (denn das *dh* ist natürlich auch hier stumm) lässt sich doch wohl das französische *Lai* und englische *Lay* herleiten, in welchen sich, wie wir später sehen werden, selbst die speciellere Bedeutung von *Carmen sacrum* erhalten hat.

2) Vgl. Jos. Walker, *Historical Memoirs of the Irish Bards. Dublin*, 1786. 4. *p.* 110: *Many of these compositions (the Oisin poems of the 11th and 12th cent.) were intended for the amusement of the vulgar and were recited, or rather sung at entertainments weddings and wakes* ...., und p. 111: *In the* Laoi *na Seilge, one of the most celebrated of the poems alluded to above* ......; — *Transactions of the roy. Irish Academy, Vol. XVI. P. II, On the authenticity of the Poems of Ossian, by* William Hamilton Drummond, *p.* 116: *The fenian poems were confined to the exploits of Fionn and his warriors: Oisin, Fergus, etc.... whose names and characters may be seen in* Laoi *n' se feara dheag, the poem of the Sixteen men*...., und p. 120 wird ein ähnliches Gedicht angeführt u. d. T. Laoi *na braidhais, poem of Victory*, — und p. 251 und öfter Laoidh *Mhoighre bhuirb, an old irish poem*; — und *Irish Minstrelsy, or bardic Remains of Ireland, with English poetical translations. Collected and edited, with notes and illustrations, by* James Hardiman. *London* 1831. 8. *vol. II.* (*Notes*) *p.* 385: *To that gentleman* (Dr. Drummond) *I am indebted for a translation of the following extract from a Finian poem, taken with several others, from the recital of a mountain shepherd, at Partry in the county of Mayo. The metrical fragments, to the number of several thousand verses, had been committed to memory by the reciter in his early youth, amidst his native hills, where they have been transmitted from sire to son, through countless generations. The poem is named the Lay of Bin Bolbin, a hill in the county of Sligo.* Hierauf wird das Gedicht im Original mitgetheilt (p. 386—387) u. d. T. Laoidh *bhin bhoilbin. Oisín ro chán* (*oisin sung*).

3) Man findet bald *Lai*, bald *Lay* (letzteres häufiger im anglo-normandischen nach der in England üblichen Schreibweise); das *s* in *Lais* ist gewöhnlich nur Casuszeichen (*Sing. sujet* und *Plur. régime: Lais*; und *Sing. régime* und *Plur. sujet: Lai*, häufig ist jedoch das *s* im *Sing. sujet* weggelassen; — man muss daher, nach dem jetzigen Sprachgebrauch, *Lai* im Sing. und *Lais* im Plur. schreiben); doch findet man es auch manchmal als zum Stamm gehörig betrachtet (wie z. B. in der oben angeführten Stelle aus dem *Lai de l'oiselet*, . . . *chanta un lais*; — in der Stelle aus Ovide *ms.* bei Borel, *Dict. des termes du vieux françois*, unter *Lais: Ainsi dist Orpheus son lais*; — im *Lai de l'Espine*; in den *Poésies de* Marie de France, *p. p.* Roquefort, I. 556: *Le Lais escoutent d'Aielis*; u. s. w.) und daher den Plur. *Laiz* (wie in den oben angeführten Stellen aus dem *Lai du Conseil: Par laiz, par escriz, par romanz*; und aus dem *Roman du Mont-Saint-Michel* von Guillaume de St.-Pair, nach der mir von Herrn Michel gütigst mitgetheilten Abschrift des *Ms. du Musée Brit., non classé, fol.* 13 *verso, v.* 21: *laiz et sonnez vont vielant*; — ja sogar im *Sing. sujet* in den *Chansons dou Chastelain de Coucy, p. p.* Michel, *Chans. XXII. p.* 79, *variante: Donc n'iert par moi méus vers ne laiz*; und in Chrestien de Troyes *Roman d'Erec et d'Enide, ms. du Roi* 7498, 4. oder *Cangé* 26, fol. 44 r°. col. 2, im *Sing. sujet: laiz*, und im *Sing. régime: lait*, u. s. w.) was darauf hindeutet, dass von dem *s* oder *dh* der keltischen Stammwörter auch im Romanischen noch Spuren sich finden. — In einer aus dem *Roman*

de Guillaume d'Orange angeführten Stelle (in MICHEL's Ausg. der *Chanson de Roland*, Glossaire unter ROLLANS) kommt sogar vor: . . . . *la loi* (d. i. *le lay*) *Gorhon*; — und in dem *Fabliau del Harpeur à Roucestre* (in MICHEL's Ausg. des *Rom. de Wistasse-le-Moine, p.* 110) wird *lay* auch weiblich gebraucht: *Le harpur ad comencé la lay.*

4) Ob übrigens die Laut- und Sinnverwandtschaft des gaëlischen *Laoidh* mit dem gothischen *liuthon*, — dem altnord. *liodh*, angelsächs. *leódh*, althochdeutschen *liod*, mittelhochd. *liet*, d. i. unserem neuhochd. *Lied* (dem *leudus* des VENANTIUS FORTUNATUS, *Opera, Romae* 1786. *Vol. I. lib. I. in epist. ad Gregor. Pap., p.* 2, und *lib. VII. cap. VIII.* p. 236) auf ein gemeinsames Etymon zurückzuschliessen erlaube, mögen die Linguisten entscheiden (vgl. GRAFF, Althochd. Sprachschatz, u. d. W. *Lud*).

5) Ich werde in der Folge noch mehrere Stellen anführen, die diess beweisen; hier nur noch ein paar der schlagendsten:

> La sont li *jogléor*, cantent *lais*, notent dis
> (*Rom. de la Violette, p.* 153).

Im *Rom. de Brut* verkleidet sich *Balduf* als *Jongleur* (*II. p.* 43):

> Al siège ala *comme jonglère*
> Si faiust que il estoit *harpère*;
> Il avoit apris à chanter,
> Et *lais* et notes à harper.

Ebenso sagt *Renard*, wie er als englischer Jongleur auftritt (*Si comme Renart fu Jugléour*):

> Je fot savoir bon *lai Breton*
> . . . .
> Encor moult de *bon lai* saurai,
> Nul plus cortois *jogler* arai
> (*Rom. du Renart, éd. de Méon, II. p.* 96 u. 111).

Endlich sagt, mit besonderem Nachdruck sich den Jongleurs entgegensetzend der Verf. des *Fabliau de Gautier d'Aupais* (*p. p.* FR. MICHEL, *Paris* 1835. 8. *p.* 1):

> Cil *autre jougléor* chantent et dient *lais*,
> Mès je sui *.i. conteres qui leur matère lais.*

6) Zwar unterscheiden sich diese, den Namen der *Lais* beibehaltenden Bearbeitungen der Kunstdichter in der That oft nur durch den Namen von den *Fabliaux*, und keineswegs mehr durch die Form; wohl aber beweist dieses Beibehalten des Namens soviel, dass sie einmal, aber natürlich in anderer (d. i. strophischer) Form, wirklich abgesungen wurden, kurz dass sie auf Volksliedern beruhen, während die *Fabliaux* in der Regel von Haus aus nur erzählte Tagsgeschichten, Anekdoten, Märchen u. s. w. waren, zur Quelle wieder nur Erzählungen, Gespräche des Tages u. s. w. (*fables*) hatten, und daher mit Recht nur *Fabliaux* (*fabulae, fabulationes*, d. i. nur gesagte Erzählungen) genannt wurden (daher *fabler, fabellare, fabulari, fabulas narrare; causer, faire des contes, et en reciter pour amuser*, sprechen, im Gespräch erzählen, sagen); so heisst es im *Fabliau de la vieille Truande* (BARBAZAN, III. 153):

De *fables* fet-l'en *les fabliaus*,
Et des notes les sons noviaux,
Et des materes les chançons.

Und ein Gedicht des Americ de Peguillans hat den Titel *Flabels*; denn der Dichter sagt selbst gleich im Eingang:

Anc que-m fezes vers ni canzo
Eras voill far motz *senes so*

(S. Galvani, *Osservazioni sulla poesia de' Trovatori. Modena* 1829. 8. p. 230; — vgl. was er ebenda, p. 229, über die Etymologie von *Flables* u. s. w. sagt).

Doch lässt sich auch hier die Gränze natürlich nicht haarscharf ziehen; denn es gibt auch Fabliaux, die ursprünglich auf Volksliedern beruhten; aber, seit langem nur noch gesagt, in die Klasse der blossen Erzählungen herabsanken; so heisst es z. B. in dem *Fabliau du vair Palefroy* (Barbazan, I. 165):

En ce *Lay* du Vair Palefroi
Orrez le sens Huon Leroi.

Und manche dieser Erzählungen werden in den einen Handschriften schon nur *Fabliaux* genannt, während sie in anderen noch als *Lais* aufgeführt werden; wie z. B. die *Fabliaux de Courtois* und *de dame Auberée* (Barbazan, I. 356; — *Le Grand, Fabl.*, 3ème *éd., p. p.* J. Renouard, *Paris* 1829. IV. 68) in der von Michel in der Einleitung zu seiner Ausgabe des *Roman de la Violette* beschriebenen Handschrift (p. LVII) noch *Li Lais de Courtois*, und *Li Lais de dame Aubrée* genannt werden. — Es verhält sich übrigens mit diesen, noch den Namen ihrer Urquellen führenden Ueberarbeitungen und Nachahmungen (*Lais*) gerade so, wie mit den Abtheilungen unserer nie zum Absingen bestimmten und durchaus unsingbaren, gemachten Epopöen, die dennoch immer den Namen *Gesänge* führen, weil die Rhapsodien der Volksepen einmal wirklich abgesungen wurden. (Ganz willkührlich verfährt Herr A. Duval in der *Hist. litt. de la France, Tom. XIX. p.* 790, der zuerst Lais und Fabliaux in Eine Klasse zusammenwirft und dann nach ebenso unbegründeten und oberflächlich aufgegriffenen Unterscheidungsmerkmalen sie wieder unterabtheilt.)

7) Trotz dem hat man die genetisch-historische Entwickelung der Formen und die poetische Morphologie bisher noch wenig berücksichtigt. Erst in neuester Zeit fängt man an, die Wichtigkeit dieser Untersuchungen mehr zu fühlen; so heisst es in der unlängst erschienenen *History of English Rhythms, by* Edwin Guest (*London* 1838. 8.), *vol. II. p.* 2: *A complete history of our rhythms would probably lead to a very satisfactory arrangement of our poetry, and enable us to trace, with more truth and precision than has hitherto been done, at once the progress of our language, and the gradual developement of our inventive genius.* Und Herr Caspar Poggel machte in seiner verdienstlichen Abhandlung: Beitrag zur rechten Würdigung des Formellen in der Poesie ...., als Einleitung zur Theorie der Strophen (Recklinghausen, 1837. 8.) zu einem grösseren Werke über Entstehung und Fortbildung der Strophen Hoffnung.

8) Diese Thatsache, einleuchtend und vielbewährt für jeden, der sich nur einigermassen um Volkspoesie bekümmert hat, wollte doch nie

bei den in ihren Kunstregeln befangenen Grammatikern Eingang finden. So braucht es, wenn man nur diese Thatsache gelten lässt, keines weiteren Beweises und keiner gelehrt-spitzfindigen Untersuchungen, um a priori überzeugt zu sein, dass auch die ältesten (saturnischen) Volkslieder und volksmässigen Ritualgesänge der Römer (vor Einführung der griechischen Kunstpoesie durch Ennius) nur aus solchen rhythmischen (und zwar durch den musikalischen Rhythmus allein bestimmten) Zeilen bestanden haben müssen. Daher mussten alle Versuche der Grammatiker, für den sogenannten saturnischen Vers ein festbestimmtes, eigentlich metrisches Schema aufzufinden, mehr oder minder missglücken (vgl. Hermann, *Elementa doctrinae metricae*, *lib. III. cap. IX.* 2. 4. 41, — und *lib. I. cap.* X. 25; — Apel, Metrik, §. 495 — 496 und 790; — Zell, Ferienschriften, 2te Samml., S. 108, 111, 150, 216; — Bernhardy, Grundriss der römischen Litteratur, S. 70 — 71). Erst in neuester Zeit haben vorzugsweise die deutschen Philologen, durch den Einfluss der wichtigen und folgenreichen Resultate, die das von uns mit Eifer und Gründlichkeit betriebene Studium der vaterländischen und der Volkspoesie überhaupt gewährte, angefangen, auch dieses volksmässige Element der römischen Poesie mit mehr Unbefangenheit zu würdigen. So haben es erst unlängst die Herren Heinrich Duentzer und Lorenz Lersch einer neuen Untersuchung werth gehalten in ihrer Abhandlung: *De versu, quem vocant, Saturnio* (Bonn 1838. 8.), woraus ich um so weniger mich enthalten kann, die meine Ueberzeugung bekräftigenden Hauptstellen hieherzusetzen, als ich den sogenannten saturnischen Vers (oder richtiger diese altitalischen volksmässigen Rhythmen) für den Grundtypus der volksthümlich-lateinischen Kirchenpoesie des Mittelalters und der romanischen Verskunst überhaupt halte, und im Verfolge dieser Untersuchung auf diesen wichtigen Punkt noch öfter zurückkommen muss. Nachdem nämlich Herr Lersch den gleich anfangs aufgestellten Satz (p. 2): *Ut mentis meae sententiam statim aperiam, nullum unquam exstitit metrum Saturnium, nullus unquam versus Saturnius, sed versus tantum Saturnii*, durch Würdigung der historischen Zeugnisse und durch Widerlegung der vorgefassten und sich widerstreitenden Meinungen der alten Grammatiker zu beweisen, und ein negatives Resultat (was der saturnische Vers nicht sei) zu gewinnen gesucht hat, gibt Herr Duentzer die positive Hauptansicht in folgenden Worten (p. 27 ff.): *Re recte et sine praecepta opinione pensitata omnes mecum consentient, Saturnios omnes nominari versus e prisca Italorum ratione, non secundum expolitam illam Graecorum metricam compositos, et vanum erroneumque fuisse Grammaticorum studium, qui unam et constantem eorum formam sectati sunt....... Si reputamus, Saturnios versus asperrimos, incomptos, ad rhythmum solum compositos dici, si cogitamus expolitos illos numeros paullatim esse exortos, apud priores poetas maximas licentias et positionis et hiatus et syllabarum brevium producendarum inveniri, mecum facile adsumes, Romanos syllabas tantum numerasse, minime in veteribus illis versibus faciendis syllabarum naturam spectasse, sed eorum versus simili modo, quo nostra carmina incondita (Knittelverse), comparatos fuisse. Quod confirmatur Quintiliani testimonio IX, 4: „poema nemo dubitaverit imperito quodam initio fusum et aurium mensura et similiter decurrentium spatiorum observatione esse generatum“ et Terentiani loco „poetas Italos rudem sonum secutos disparis figurae versus locasse.“ At dicat quis, si longas et breves syllabas non distinxerunt, certo accentus rationem habuerunt. Quam sententiam recte rejecit Ritter in libro de elementis grammaticae latinae p. 75 sq., ipse numeros in his versibus agnoscens. Cogites, primos Saturnios ad cantum esse compositos, in quo alia atque accentus*

lex regnat; tum arsin et accentum multum differre, hoc ad unum idemque vocabulum pertinente eiusque syllabis maius minusve momentum tribuente, illo (l. *illa*) *pedum naturam constituente; denique in illis poetis latinis, quorum plenior notitia ad nos pervenit, ne in antiquissimis quidem ullam accentus vim apparere, quod optime ostendit Ritter. Abeat igitur accentus quoque, quem Saturnios regere versus putarunt. Sed in versibus singuli pedes distinguendi sunt sive potius rhythmi ex arsi et thesi constantes, et hi quidem e duabus aut e pluribus syllabis compositi. Verisimillimum est rudes illos versus simplicissimum rhythmum habuisse i. e. pedes duarum syllabarum. Sed quaeritur, utrum hic arsis an thesis praecesserit. Quum Romani voculatione trochaica usi sint, verisimillimum est, arsin initio positam, thesin secutam esse, qua in re et forma a grammaticis ficta et versibus illis popularibus adiuvamur, qui trochaicos tetrametros referunt et sine dubio e veteribus illis versibus ad graecae artis normam expolitis orti sunt, scilicet e duobus versibus Saturniis, e quatuor pedibus constantibus. Ceterum fieri quoque potuit, ut versus ab anacrusi inciperent.* — (Vgl. Baehr's Rec. dieser Abhandlung in den Heidelberg. Jahrb. 1839, April, S. 410—411, der dem negativen und positiven Resultate derselben beistimmt. Allerdings hat auch die entgegengesetzte Ansicht, die selbst für die Volksgesänge der Griechen und Römer eigentlich metrische Schemen aufsuchen zu müssen glaubt — wie viel vorurtheilsfreier hat schon Cicero, im Orator, cap. 51, §. 173 darüber gedacht, — in neuester Zeit noch einen Vertheidiger an Herrn Carl Hermann Weise gefunden, der in seiner Schrift: Der Saturnische Vers im Plautus und an sich, nach den Zeugnissen der Grammatiker. Quedlinburg 1839. 8. die Behauptungen der Herren Duentzer und Lersch zu bekämpfen gesucht hat.) Die Schemata, die er hierauf, aus den auf uns gekommenen Ueberbleibseln abstrahiert, mittheilt, enthalten in der That die Grundtypen der volksmässigsten Versmasse der romanischen Sprachen; nämlich die einfachen, oder sechs- und achtsylbigen Verse, und die zusammengesetzten, oder zehn- bis vierzehnsylbigen (Alexandriner) mit dem Ab- oder Einschnitte, welche mit der Anakrusis die vorzüglich im Italienischen üblichen Masse von sieben, neun und eilf Sylben (mit mehr jambischem Charakter) geben. — Daher sagte schon Petrarca (*Praefatio ad Epist. suas famil.* bei Muratori, *Antiq. III. col.* 704): *siquidem et Romanos vulgares rhythmico tantum carmine uti solitos accepimus.* — Auch der scharfsinnige und gelehrte Tyrwhitt hat schon auf diesen Ursprung der modernen romanischen Verskunst hingewiesen in seinem *Essay on the language and versification of Chaucer, Part. III. §. I*, (besonders Note 42): *From such Latin rhythms, and chiefly those of the iambic form the present poetical measures of all the nations of Roman Europe are clearly derived* u. s. w. — Und in des P. D. Giovenale Sacchi beachtenswerthem Werke: *Della divisione del tempo nella musica nel ballo e nella poesia. Dissertazioni III.* (*Milano*, 1770. 8.) p. 135 findet sich folgende merkwürdige Aeusserung über den Zusammenhang des ältesten und volksmässigsten italienischen Versmasses mit den saturnischen Rhythmen: *I Romani chiamarono questo verso* (*giambico di soli tre piedi o eptasillabo italiano il qual genere è appresso noi antichissimo*, also eigentlich den sechssylbigen Vers mit der Anakrusis) *col nome di Saturnio, quasi che i rozzi pastori, e le pastorelle nella felicissima stagione dell' aureo secolo cantassero con quello le canzoni loro: e certamente appresso noi Italiani è il più facile di tutti a formarsi, perciocchè esso contentasi di avere in loco proprio l'ultimo solo accento; gli altri ommettervi si possono senza grave offesa dell' orecchio, il quale in sì breve tratto contentasi d'aspettare infin all' ultimo senza desiderare innanzi a quello la regolare percossa*

d'altro accento, perciò gli improvisatori spesse volte se ne valgono. — Vgl. auch Seb. Mutzl, Ueber die accentuierende Rhythmik in neueren Sprachen. Landshut 1835. 4. Jeder unbefangen Prüfende wird dem am Schlusse dieser trefflichen Abhandlung aufgestellten Resultate vollkommen beistimmen: „So viel dürfte nun aus dem Gesagten erhellen, dass die Rhythmen der lebenden Idiome in den Volksrhythmen des frühen Alterthums wurzeln. Söhne des Gesanges, sind sie unter seinem Einflusse geworden, was sie sind. Der mit dem Mikroskope betrachtende Verstand findet sie wenig regelmässig und kunstreich; dem für die Musik der Sprache Empfänglichen hingegen weht aus jedem einzelnen Rhythmus eine Melodie eigener Art entgegen, und alle diese Melodien vereinigen sich wunderbar zu einer grossen Harmonie eben so einfachen als lieblichen Naturgesanges."

9) Nach den Untersuchungen Eichhorn's, Santen's, Muratori's Turner's, De La Rue's u. s. w. kann es wohl Niemand mehr beifallen, im Ernste zu behaupten, dass der Reim die ausschliessende Erfindung der Araber, oder irgend eines anderen einzelnen Volkes, und von diesem auf die übrigen übergegangen sei. Insbesondere ist der Reim (im ausgedehntern Sinne, als Buchstaben- und Sylbenreim) eine innerlich nothwendige Folge der nicht quantitativen Poesie, und Guest hat vollkommen Recht, wenn er den Reim nicht als eine bloss zufällig entstandene unwesentliche Zierde ansieht (I. 116): *It is not, as is sometimes asserted, a mere ornament; it marks and defines the accent, and thereby strengthens and supports the rhythm. Its advantages have been felt so strongly, that no people have ever adopted an accentual rhythm, without also adopting rhime.* Nun ist aber gerade die Volkspoesie überall und jederzeit eine nicht quantitative, bloss rhythmische; also muss sich auch der Reim als nothwendiges Ingrediens, als wesentliches Merkmal derselben finden (es wird dieser als Regel aufgestellten Behauptung keinen Eintrag thun, dass z. B. die Neugriechen und einige slawische Völker auch reimlose Volkslieder haben; denn diess ist wohl mehr als eine Ausnahme, Anomalie, die ihren Grund in besonderen Verhältnissen hat, zu betrachten), und findet sich auch in der That. So — um uns nur auf jene Völker zu beschränken, die mit unserer Untersuchung im nächsten Zusammenhange stehen, d. i. die romanischen, germanischen und keltischen — lassen sich Spuren von der Volksmässigkeit des Reims selbst bei den Römern noch nachweisen (vgl. Naeke, *de alliteratione sermonis latini*, im Rhein. Museum für Philologie, Jahrg. III. S. 388 ff.; — Lange, vom Reim in römischen Volksliedern, in Jahn's Jahrb. f. Philologie, Jahrg. 1830. I. 3. S. 256 ff.; — Kahlert, *de homoeoteleuti natura et indole*, *Vratislaviae* 1836. 8. p. 19 ff., insbesondere p. 22: *variae causae inde ab omni tempore allatae sunt, e quibus poesis versibus similiter cadentibus utens nata esset. Sunt, qui ejus originem in ipsa lingua latina quaerendam esse putant, in antiquis dico versibus illis, qui rhythmici sive politici vocantur, cujus generis fuisse dicuntur versus Saturnini et Fescennini etc.*). So finden wir den Reim in progressiver Entwickelung in der christlich-römischen oder lateinischen Poesie des Mittelalters (nachweisbar in auf uns gekommenen Denkmälern seit dem 3ten Jahrh., um 270; vgl. Santen zu Terentianus Maurus p. 205), und zwar mit um so bestimmter hervortretender Präponderanz, je mehr die lateinische Sprache und Verskunst aus quantitierenden in accentuierende sich verwandelten, und am meisten in volksmässigen, zum Absingen von oder vor dem Volke bestimmten Liedern (vgl., ausser den schon genannten, Baehr, die christlichen Dichter und Geschichtschreiber Roms.

Karlsruhe 1836. 8. S. 6—7; 29.), sei es, dass er sich aus der römischen Volkspoesie fortgepflanzt und entwickelt hatte, sei es, dass er aus der Vulgärpoesie in die lateinische Kirchen- und Mönchspoesie übergegangen war (vgl. J. Grimm, in den Altd. Wäldern, I. 126: „Mehrere übrig gebliebene lateinische Poesien aus dem Zeitraum zwischen dem 5. und 9. Jahrh. kennen und üben Reime dieser Art, und man muss hierbei schon etwas Nationales, nicht bloss Künstliches zugeben. Der Reim entsprang vielmehr aus einer inneren Nothwendigkeit und Freiheit, mitten aus der Alliteration, (wie im Norden Drottmällt und Runhend zeigen) und gerade auf dem Punkt, wo sich beiderlei Systeme an einander schliessen, kann die Entstehung des Reims, woraus nach und nach eine Absonderung wurde, klar werden. Dazu und dazwischen tritt noch die unleugbare Volksmässigkeit des Reims in den romanischen Sprachen, die sich aus früheren Zeiten der Römer bis in das Latein des Mittelalters ununterbrochen fortgepflanzt hat." — Jedenfalls aber ist es natürlicher und wahrscheinlicher, dass sich der Reim in der Vulgärpoesie selbstständig entwickelt und eher durch diese auf die lateinische Poesie des Mittelalters zurückgewirkt habe, als dass er erst aus der letzteren in die erstere übergegangen sei. Vgl. Turner, *an Inquiry respecting the early use of Rhime*, in der *Archaeologia*, *XIV. p.* 185—186; 189). Ja der Reim wurde in der aus der (römischen oder vulgären) Volkspoesie hervorgegangenen lateinischen Poesie des Mittelalters, d. i. in der bloss rhythmischen oder accentuierten im Gegensatz zu der nach klassischen Mustern gebildeten gelehrten, eigentlich metrischen, ein so wesentliches Erforderniss, dass *carmen rhythmicum* gleichbedeutend wurde mit gereimtem Gedichte (vgl. Turner, *History of the Anglo-Saxons. 4th. ed. London* 1823. 8. *Vol. III. p.* 638 und 651; — De La Rue, I. p. LXXIV—LXXIX und II. p. 14—17), und dass man das romanische *rima* von *rhythmus* herleiten wollte, und spätere Latinisten *rhythmus* für Reim gebrauchten (vgl. Diez, die Poesie der Troubadours, S. 95; — Kahlert, S. 14 und 22). — So sind die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen durchaus gereimt (natürlich vertritt die Assonanz noch oft die Stelle der Consonanz); wie im Provenzalischen das Bruchstück des Gedichtes über Boethius aus dem Ende des zehnten Jahrh., die geistlichen Gedichte der Waldenser aus dem Anfang des zwölften Jahrh., u. s. w. (S. Raynouard, *Choix des poésies originales des Troubadours*, *Tom. II*; — welch unerlässliches Erforderniss der Reim in der Poesie der Troubadours war, wie sehr die Reimkunst durch sie ausgebildet und verbreitet ward, ist bekannt; so sagt Diez, S. 96, davon: „Die Anwendung des Reims erstreckt sich auf jede Dichtungsart, er ist Bedingung der dichterischen Darstellung"); — im Altfranzösischen das Lied (Prosa) von der heil. Eulalia aus dem neunten Jahrh. (S. *Elnonensia p. p.* Hoffmann *et* Willems. *Gand* 1837. 8. p. 6; und No. X. unseres Anhangs); die in der aus dem eilften oder spätestens aus dem Anfang der zwölften Jahrh. stammenden Paraphrase der Bücher der Könige und der Maccabäer vorkommenden Verse (S. Barbazan, *Fabliaux et Contes*, *éd. de Méon*, *Tom. III. p. IV—VI.* — Roquefort, *De l'État de la poésie fr.*, *p.* 66—67 und *p.* 280—282; — *Histoire litt. de la France*, *XIII. p.* 13 ff.; — *Bulletin du Bibliophile*, *3e Série*, 1838. *No.* 5, *p.* 203—204; und No. XI. unseres Anhangs; — auch im Nordfranzösischen war der Reim so sehr das wesentlichste Merkmal aller Dichtung, dass *rime* mit Gedicht, *en rime metre* mit Dichten oder Verse machen, und *rimatre* oder *rithmeur* mit Dichter gleichbedeutend wurde) u. s. w.; nicht zu gedenken der späteren, aus der Mitte des zwölften oder dem Anfang des dreizehnten

Jahrh. stammenden, ältesten Gedichte der übrigen romanischen Nationen, auf die schon mehr oder minder die Poesie der Troubadours Einfluss hatte, und die natürlich ebenfalls durchaus gereimt (oder assonierend) sind. — Aber auch in der germanischen und nordischen Poesie finden sich schon sehr frühzeitig, neben der noch vorherrschenden Alliteration, Spuren des eigentlichen oder Endreims; so im Althochdeutschen, mit dem Anfang des neunten Jahrh. (vgl. LACHMANN, über das Hildebrandslied, in den Historisch-philol. Abhandl. der Berliner Academie a. d. J. 1833. S. 131), und noch in der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts gelangt hier der Endreim zur Alleinherrschaft (vgl. KOBERSTEIN, Grundriss d. Gesch. d. deutsch. National-Lit. 3. A. Leipzig 1837. S. 40 ff.; — schon OTFRIED sagt sehr bezeichnend: *non quo series scriptionis huius metrica sit subtilitate constricta, sed schema omoeoteleuton assidue quaerit* u. s. w.; er hat, weil sein Gedicht bestimmt war, „die anstössigen und unnützen Volkslieder zu verdrängen," natürlich diese volksmässige Form wählen müssen, und, wohl einer der Ersten, sie mit künstlerischem Bewusstsein ausgebildet); — in den Bruchstücken altfriesischer Volkslieder (vgl. MONE, Uebersicht der niederländischen Volks-Lit. älterer Zeit. Tübingen 1838. S. 377); — im Angelsächsischen finden sich zwar Spuren des Reims schon im siebenten Jahrh. (*Caedmon's paraphrase*), aber noch mehr zufällig (vgl. RASK, *Grammar of the Anglo-Saxon tongue, transl. by Thorpe. Copenhagen* 1830. p. 165) und zu Anfang des achten Jahrh. (Andreas und Elene. Hgg. v. J. GRIMM. Cassel 1840. 8. S. XLIII—XLIV); förmlich ausgebildet und durchaus beobachtet erscheint er jedoch in einem Gedichte des zehnten Jahrh. (*Conybeare's riming poem*; S. CONYBEARE, *Illustrations of Anglo-Saxon poetry. London* 1826. 8. p. XVI—XXV. — Vgl. RASK a. a. O.; — GUEST Vol. II. p. 95 ff.), und stellenweise in ein paar anderen Gedichten derselben Exeter Handschrift (S. CONYBEARE, p. XXV—XXVI, und *An Essay on the State of Literature and Learning under the Anglo-Saxons... By* TH. WRIGHT. *London* 1839. 8. p. 80) und sogar in der prosaischen *Saxon Chronicle*, aus dem zehnten und eilften Jahrh. (vgl. RASK, p. 143; — GUEST, II. p. 150 und 253; wahrscheinlich Bruchstücke alter Volkslieder); — das Vorkommen des Reims in der altnordischen Poesie bezeugt einer der grössten Kenner derselben, RASK, p. 139: *Besides alliteration, the northern poetry appears, from the earliest times, even before the introduction of Christianity, to have had also Line-Rime and Final-Rime*; — und in seiner Verslehre der Isländer, verdeutscht von MOHNIKE (Berlin 1830) S. 24: „Auch der Schlussreim spielt in der alten isländischen Poesie eine bedeutende Rolle, doch, so wie die Assonanz, nur in gewissen Versarten." Und zwar die Assonanz in dem Heldengedicht (*dróttkvædhi* d. i. Gesang des Volkes), und der Reim im eigentlichen Volksliede (*rúnhenda*); vgl. ebenda, S. 27—28; 45; 48—49; — und überhaupt über die nothwendige Entwickelung des Buchstaben- und Sylbenreims, und ihr gegenseitiges Verhältniss in den nordisch-germanischen Sprachen C. F. KOEPPEN, Literarische Einleitung in die Nordische Mythologie (Berlin 1837), S. 49—51. — In den keltischen Sprachen endlich sind die Assonanz und der Reim wahrscheinlich noch älter als die Alliteration, und jedenfalls wesentlicher. So bemerkt CONYBEARE, p. LVIII: *Among the Celtic nations, however, this feature (alliteration) is certainly to be found intimately interwoven with the fabric of their poetry; but still not as constituting its peculiar predominant and indispensable characteristic, an office which devolves on rime. While this latter is constantly and strictly preserved, alliteration is employed with much irregularity, and in many instances can scarcely be*

detected; the Scandinavian and Celtic metrical systems differ, therefore, by inverting the relations of each other in these points: both indeed occasionally unite the ornaments of rime and alliteration; but that which is predominant and essential in the former, is subsidiary and occasional in the latter, and vice versa. So hat das Vorkommen des Reimes in irischen Gedichten seit dem sechsten Jahrh. O'Conor (*Rerum Hibernicarum Scriptores, Vol. I, Prolegomena, p. LXVI* ff., *History of the rhythmic art among the Irish*) nachgewiesen. Da ich mir leider dieses Hauptwerk über die Geschichte der irischen Dichtkunst nicht verschaffen konnte, und diese doch verhältnissmässig noch so wenig unter uns bekannt und für die vorliegende Untersuchung von nicht geringer Bedeutung ist, so will ich wenigstens eine der wichtigsten Stellen nach dem in den *Transactions of the Royal Irish Academy, vol. XVI. P. II.* (*on the authenticity of the Poems of Ossian..., by* William Hamilton Drummond) gegebenen Auszuge daraus anführen, wo es p. 112 heisst: *But in all the more ancient specimens, which have reached our times, there is great symplicity and uniformity. The rhythm consists in an equal distance of intervals, and similar terminations, each line being divisible into two, that it may be more easily accommodated to the voice and the music of the bards. It is not formed by the nice collocation of long and short syllables, but by a certain harmonic rhythm, adjusted to the voice of song by the position of words which touch the heart and assist the memory. In every ancient Irish verse a pause in the very middle of it may be discerned, from which the succeeding clause of the same verse commences, and making harmony with the preceding, is completed in the same space of time, and with a similar termination. Hence, each verse consists of two times, terminating with a like cantilena, and making two verses as to sound* (also nach der Analogie der Otfriedischen Langzeile und der leoninischen Verse der mittellateinischen Poesie. — Vgl. noch Conybeare, *p. LIX—LXI*; — Hardiman, *Irish Minstrelsy, vol. II. p.* 359 ff., woselbst auch Beispiele assonierender oder gereimter altirischer Gedichte aus dem sechsten und siebenten Jahrh.; — Guest, *vol. I. p.* 120, *vol. II. p.* 281 und 294; und insbesondere über die Assonanz [*comhardadh*] *vol. I. p.* 316; und Mone, S. 32); — fast ebenso alt und jedenfalls ebenso wesentlich ist der Reim in der walischen Poesie; so sagt Edward Jones, *Musical and poetical Relicks of the Welsh Bards* (*London* 1794. *fol., p.* 23: *The British language, in which rhyme is as old as poetry itself, had, in the sixth century, attained such copiousness and musical refinement, that the Bards commonly composed in unirhythm stanzas of many lines*; — und Conybeare, *p. LXII: This* (*the Terminal Rime*) *is essential to Welsh poetry, and never absent, though in the earlier specimens* (*e. g. several of the composition of Taliesin*) *few or no traces of the other ornaments* (d. i. *Internal Rime, Alliteration* und *Cyrch*) *appear. The rime often continues the same through a succession of eight or ten lines, sometimes trough an entire poem*; — wenn man daher auch alle Ursache hat, den chronologischen Angaben der walischen, so wie überhaupt der keltischen Antiquare zu misstrauen, so steht doch so viel fest, dass auch in den ältesten auf uns gekommenen Denkmälern der walischen Poesie schon der Endreim prädominiert, wovon die *Myvyrian Archaiology of Wales* (*vol. I. London* 1801. 8.) zahlreiche Beispiele und einen hinlänglichen Beweis enthält (vgl. Turner, *Hist. of the Anglo-Saxons. 4th. ed. London* 1823. 8. *vol. III. p.* 493 ff.: *A Vindication of the Genuineness of the ancient British poems etc. 2d ed.*, besonders *p.* 617—618, und 632—641, und dessen *History of England during the middle ages. 2d ed. London* 1825. 8. *vol. IV. p.* 389, wo er als Resultat aufstellt:

All the remains of the ancient Welsh poetry composed in the fifth, sixth, and seventh centuries, uniformly exhibit the riming terminations).

Weil es aber nicht minder, als die rhythmischen (melodischen) Ein- und Abschnitte hervorzuheben, die ursprüngliche, natürliche und nächste Bestimmung des Reimes (im ausgedehntern Sinn) war, die zusammengehörigen Vers- und Strophentheile zu verbinden, (vgl. Dr. N. Bach's Rec. v. Koberstein's Grundriss in den Berlin. Jahrb. f. wiss. Krit. 1839, Oktob. No. 76, der richtig bemerkt: „Dass demnach der Endreim gleich der *Alliteration* als ein in der Natur der Sprache selbst tief begründetes Bindemittel in seiner sporadischen Erscheinung uralt ist, liegt klar am Tage") so musste er anfänglich, d. i. bevor die Kunstpoesie einen gewissen Grad von Ausbildung erreicht hatte, überall nur als unmittelbar gebundener (*rimes plates*) erscheinen, und Diez, S. 89, sagt mit Recht: „Die formellen Charakterzeichen der Volkspoesie bestehen darin, dass sie stets zwei oder mehr gleichartige Verse ununterbrochen zusammenreimt, und dann, dass sie mit dem Verse den Gedanken oder ein Glied desselben schliesst." Und in der That finden wir den Reim nur in dieser Gestalt (d. h. zwei oder mehrere kürzere Verse, oder die Vershälften der Langzeilen verbindend) in all den erst angeführten ältesten poetischen Denkmälern jener Völker, bei denen die Einführung der überschlagenden Reime (*rimes croisées*) immer erst mit der vorgeschrittenen Entwickelung der (höfischen) Kunstpoesie und ihrer schärferen Trennung von der Volkspoesie (bei den meisten im Laufe des zwölften Jahrhunderts) zusammenfällt (vgl. Guest, *II. p.* 281—282: *Continuous rhime is found in the earliest Celtic and Romance poems, running through an indeterminate number of verses..... It [mixed rhime] seems to have been unknown to the early poetry of the Welsh and Irish; and also, as far as we can judge from extant Mss., to every modern language before the twelfth century. At the beginning of this century we find it familiarly used by the Troubadour; and, at the end of the century, it was used by our countrymen in their Romance poem etc.* Diess bestätigen noch Diez, S. 95; — Roquefort, *p.* 66—70; — Koberstein, S. 112—113; — Rask, Verslehre, S. 28; — Hardiman, *Vol. II. p.* 376: *In succeeding times, the class of poetry, called Abhran, was introduced, which having in many respects deviated from the strict rules of ancient verse, the alternate lines were made to rhyme at the end, particularly in the octave stanza.* — Wenn Conybeare, *p. LIX*, von den altirischen Gedichten sagt, sie reimen *either by the sequent lines (i. e. the first line with the second, and the third line with the fourth), or by alternate lines (i. e. the second with the fourth)*, und als Beispiel eine Strophe des bekannten Hymnus auf den heil. Patricius, der dem Fiec zugeschrieben wird und aus dem sechsten Jahrh. herrühren soll, anführt, so geht sowohl aus dem Ausdruck *the second with the fourth*, als aus dem Beispiel hervor, dass hier von zweitheiligen Langzeilen die Rede ist, in denen nicht mehr die beiden zusammengehörigen Halbverse (leoninisch) reimen, sondern deren je zwei, ohne Mittelreim, nur durch Endreime verbunden sind, aber keineswegs von überschlagenden oder eigentlichen Kreuzreimen, wozu jene Langzeilen höchstens den Uebergang bilden, aber eben dadurch auch ihr hohes Alter verdächtigen; vgl. Lateinische Gedichte des X. u. XI. Jh. hgg. von J. Grimm und A. Schmeller. Göttingen 1838. 8., Grimm's Vorrede, S. XLI, und Koberstein, S. 117). — In dem eigentlichen Volksliede blieb wohl durch das ganze Mittelalter der unmittelbar gebundene Reim der vorherrschende, und erst mit der durch den Verfall der höfischen Kunst und die Verwilderung des Volksgesanges herbeigeführten abermaligen

Verschmelzung beider (im 15ten und 16ten Jahrh.) drang auch der überschlagende Reim immer mehr in die Volkspoesie ein (vgl. KOBERSTEIN, S. 247; — W. GRIMM, Altdänische Heldenlieder. Heidelberg 1811. 8. S. XXXV).

10) Ich sagte kurze rhythmische Zeilen (Halbverse in Beziehung auf die epischen Langzeilen), weil ich das Ursprüngliche und Allgemeine herausheben musste. Ist doch der naturgemässe Entwickelungsgang überall vom Einfachen zum Zusammengesetzten (als ein Zusammengesetztes charakterisiert aber die epischen Langzeilen eben die Mittelruhe und ihre Zweitheiligkeit), sind doch bekanntlich die kürzeren Verse mehr zum eigentlichen Gesange geeignet, und kann man wohl zweifeln, selbst nach der Analogie der späteren, ächten Volksballaden, dass auch die ältesten erzählenden Volksgesänge mehr lyrisch-episch, als rein episch waren, und daher kürzere, singbarere, dem Gedächtniss sich leichter einprägende (so empfiehlt schon Bruder BERTHOLD, Predigten, hgg. von G. FR. KLING, Berlin 1824. S. 308, den Meistern, die Lieder für das Volk machen sollen, *unde machet sie kurze unde ringe*, *daz sie kinderlich wol gelernen mügе*) Verse den langathmigen, mehr zum recitierenden Vortrage geeigneten vorziehen mussten? — Ganz naturgemäss ist MURATORI's Ansicht (*Antiq. III. col.* 709—710): *Attamen quum primi poetae vulgares versibus paucarum syllabarum praecipue operam darent, ac postea versum conquirerent, cui aliquid majestatis ex plurium syllabarum cursu accederet, nullum aptiorem invenere quam Hendecasyllabum, sive is ex duobus brevioribus versibus conflatur, sive alio ordine coalescat etc.* Und es lässt sich wohl von der Entstehung der epischen Langzeilen (von zehn- bis vierzehn Sylben oder sechs bis acht Hebungen) überhaupt annehmen, dass sie aus einer Verbindung oder Verschmelzung zweier kürzerer Verse der eigentlichen Volkslieder sich hervorbildeten, und zwar in den Vulgärsprachen einerseits nicht ohne Einfluss des heroischen und elegischen Versmasses der altklassischen Muster, andererseits aber mit Beibehaltung des volksmässigen Grundcharakters (d. i. desjenigen, den ihre Halbzeilen vor der Verbindung in den eigentlichen Volksliedern hatten); und eben desshalb anfänglich mit Mittelreimen (leoninischen, so wie die nach derselben Analogie gebildeten mittellateinischen Rhythmen; daneben konnte allerdings auch der Parallelismus der antiken Hexameter und Pentameter die Leoninität der mittellateinischen veranlassen, oder wenigstens bedeutend modificieren; vgl. W. WACKERNAGEL, Gesch. d. deutsch. Hexameters und Pentameters. Berlin 1831. 8. S. XXV—XXVI) und erst nach vorgeschrittener Entwickelung mit Verlegung der Reims in die Zeilenschlüsse (vgl. hierüber J. GRIMM's treffliche Ausführung in der Vorrede zu den mit Schmeller herausgegebenen Lateinischen Gedichten des X. und XI. Jahrh., S. XVIII ff., mit dessen Aeusserungen S. XXXVIII: „In dieser Langzeile von acht Hebungen und nirgend anders haben wir den uralten, volksmässigen Vers des deutschen Heldenliedes zu suchen,“ — und S. XLII: „Langer, eingeschnittener Zeilen bedarf das Epos, Cäsuren sind gleichsam seine beständigen Athemzüge; die Erzählung in Kurzzeilen ist unepisch,“ obige Annahme nur scheinbar im Widerspruche steht; denn GRIMM spricht klar nur von volksmässigen Epen, nicht von eigentlichen, noch mehr lyrisch-epischen Volksliedern, Balladen oder Romanzen, und wie die ersteren aus der Verbindung mehrerer, zu demselben Sagen-Cyklus gehörigen der letzteren zu einem grösseren Ganzen entstanden, die dadurch immer mehr von ihrem lyrischen Element verloren, so musste auch die Verbindung oder Verschmelzung der kürzeren Verse in Langzeilen nach

einem analogen, ja nothwendigen Processe erfolgen; zudem waren ja die ersten Diaskeuasten jener Volkslieder meist Geistliche oder Gelehrte, *clerici*, *clercs*, denen die Nachbildung des heroischen Verses der altklassischen Muster nahe genug lag. — Daher sagt Lachmann, mit Beziehung auf eben jene otfriedischen Langzeilen, die er, strophisch betrachtet, vier kurzen Versen gleichsetzt, über Otfried, in der allgem. Encyklop. S. 280. Sp. 1: „Aber auch die Erzählung selbst finden wir bei Otfried, ebenso freilich im Heljand, in einer anderen Ausbildung, als wir sie in den meisten und in den besten Volksliedern der Zeit voraussetzen dürfen" u. s. w. — und, Ueber Singen und Sagen, in den Historisch-philolog. Abhandl. d. Berlin. Acad. a. d. J. 1833. S. 108: „Die ältesten gereimten Gedichte bestehen sämmtlich aus kurzen Versen, die paarweise durch Reime gebunden sind: sie wurden ohne Zweifel alle gesungen: aber sie bestehen auch sämmtlich aus Strophen, die meisten aus vierzeiligen" u. s. w.). Obgleich daher die meisten der ältesten auf uns gekommenen poetischen Denkmäler schon in solch zweitheiligen Langzeilen abgefasst erscheinen, so gibt es auch hierunter noch einige ursprünglich in kürzeren Versen verfasste, wie z. B. saturnische von drei und vier Füssen (vgl. die Abhandl. von Duentzer und Lersch, S. 30; das *Saturnium genus antiquius* des Terentianus Maurus u. Santen darüber, S. 352); altirische von sieben bis acht Sylben (vgl. Conybeare, *p. LIX: The system of versification exhibited in the genuine relics of Irish poetry consists of fourlined stanzas, each line containing seven or eigth syllables, riming together*; — Hardiman, *Vol. I. p. XXXVI: The dán díreach, or direct metre, was the principal measure used in ancient Irish poetry. Each stanza of four lines (or quartans) makes perfect sense in itself; and every line contains seven syllables, with concord or alliteration between the principal parts of speech*); — und walische sogar von vier Sylben (Conybeare, *p. LXIV: Welsh poetry has lines of various length, from four to ten syllables*; — und dass diess selbst von den ältesten walischen Gedichten gelte, wird hinlänglich durch zahlreiche Beispiele in der *Myvyrian Archailogy of Wales*, *Vol. I. p.* 19—21, 22—26, 28—31, 34—38, 39—45, 49—52, 55—56, 59—60, 69—70, 88—95 u. s. w. bewiesen); — angelsächsische, und zwar gerade die volksmässigsten, von vier Hebungen (vgl. Guest, *Vol. I. p.* 175—177: *The short verses, which are found in the Anglo-Saxon war-songs, have at once a character of simplicity, and one which shows most strikingly the advantages of the initial rhime or alliteration. Most of the alliterative couplets have only four accents — very few indeed have so many as six..... The short and rhiming couplets of four, five, or six accents, in which some of our earlier romances were written — king Horn, for example — seem to be the lineal descendants of the rhiming Anglo-Saxon poems. They differ from their predecessors, merely in dropping the alliteration, and confining the rhime within narrower limits; the rhythm is but slightly changed. The same short verses are found, strongly affected by foreign influences, in the lays and virelays of the fourteenth and fifteenth centuries; and there can be little doubt that the „short measures" of Skelton, „pleasing only the popular eare", which Puttenham so strongly inveighs against, were handed down by tradition, as the genuine representatives of the same venerable stock:* vgl. auch *Vol. II. p.* 70 ff.; — und *p.* 102 ff.; — ja nach Rask, p. 149 ff., der sich überhaupt gegen das Verfahren, die beiden, durch Alliteration oder Reim verbundenen Theile des Couplets als eine Langzeile anzunehmen, erklärt, bestehen die meisten der ältesten angelsächsischen Gedichte, besonders die erzählenden, aus kurzen Versen von zwei Hebungen und gewöhnlich

vier Sylben, wie das *Fornyrdhalag*, die älteste Versart im Norden; so sagt er, die kurzen Zeilen von zwei bis vier Hebungen oder drei bis acht Sylben als das charakteristische, durchgängig beobachtete Mass der altnordischen Gedichte heraushebend, p. 151: *It* [die Annahme von Langzeilen] *is at open variance with the entire spirit of ancient northern versification, which never admits of the caesura, that is found in Latin and Greek hexameters and pentameters, and therefore never has longer verses than those answering to verse of four feet among the Greeks and Latins.* — Vgl. auch dessen Verslehre der Isländer, S. 28 ff. und Th. Wright, *Essay on the state of lit. and learning under the Anglo-Saxons, p.* 8; — dagegen aber J. Grimm's Vertheidigung seiner früheren Ansicht, die Couplets in Langzeilen zu geben, in dessen Andreas und Elene, S. LV—LVIII). — Beispiele von althochdeutschen Liedern in kurzen Versen von vier Hebungen hat Lachmann in der erst angeführten Stelle seiner Abhandlung über Singen und Sagen nachgewiesen, und finden sich in W. Wackernagel's Altdeutschem Lesebuch, 2te Ausg. Sp. 103—110. — Und selbst in der romanischen Poesie, auf welche die römische viel früher und viel bedeutender einwirkte (man beachte nur wie frühe hier der katalektische und brachykatalektische Trimeter als Volksrhythmus gefunden wird, und sich ausgebildet hat, im Provenzalischen und Französischen als zehnsylbige Langzeile oder *vers commun*, im Italienischen als *endecasillabo*, vgl. Mutzl, S. 20 und 23—24), finden sich noch vor ihrer Ausbildung zur Kunstpoesie volksmässige Lieder und Gedichte in kürzeren Versen von sechs bis acht Sylben, wie z. B. die provenzalischen Hymnen aus dem Anfang des eilften Jahrh. bei Rochegude, *Parnasse occitanien. Toulouse* 1819. 8. *p. XX—XXIII;* und bei Raynouard, *Tom. II. p.* 135—138; — das Bruchstück aus dem Leben der heil. Fides von Agen und die *Planch de Sant Esteve*, ebenfalls noch aus dem eilften Jahrh., bei Raynouard, II. p. 144—151; — und selbst noch in der Kunstpoesie der Troubadours besteht die älteste und einfachste Form, die den Namen *vèrs* führt, in der Regel aus achtsylbigen Versen; vgl. Diez, S. 107, der deshalb davon sagt: „Diese einfache Dichtform scheint die Kindheit der Kunstpoesie zu bezeichnen, wo sie sich kaum von der Poësie der fahrenden Volkssänger getrennt hatte: denn höchst wahrscheinlich lag dieser jene aus vier Hebungen bestehende jambische Versart zu Grunde, die sich in dem Mährchen oder Fabliau erhalten hat" u. s. w. Aber auch im Altfranzösischen hat sich nicht nur in den nur gesagten *Fabliaux* und erzählenden Gedichten der höfischen Kunstpoesie dieser gewiss sehr alte und volksthümliche Vers von acht Sylben erhalten, sondern wir finden ihn und den von sechs Sylben schon in ächt volksmässigen, noch bloss zum Absingen bestimmten und strophisch abgefassten Gedichten des zwölften Jahrh.; so ist z. B. der grösste Theil der Verse in der oben erwähnten Uebersetzung der Bücher der Könige und der Maccabäer achtsylbig; — wohl ganz in achtsylbigen Versen mit langer Reimfolge war eine der ältesten und volksmässigsten *Chansons de Geste*, von der ich später ausführlicher sprechen werde, abgefasst, wenigstens ist es das bedeutende Bruchstück, welches der Baron v. Reiffenberg u. d. T. *La mort du Roi Gormont* in der *Introduction à la Chronique de Philippe Mouskes, IIe Partie, p. X—XXXII* davon bekannt gemacht hat; — ebenso sind in einreimigen Tiraden achtsylbiger Verse die in dem berühmten Roman von *Aucasin et Nicolete* eingeschalteten Lieder, die mit einem noch kürzeren Verse von vier Sylben refrainartig schliessen, und die ältesten *Epîtres farcies* (erst die späteren haben auch Reimpaare; vgl. *Essai sur la vie et les ouvrages du* P. Daire.... *p. M.* De Cayrol,

.... *avec les Epîtres farcies telles qu'on les chantait dans les églises d'Amiens au XIIIe siècle; publ. pour la première fois, d'après le ms. original, p. M. M. — J. R. Amiens* 1838. 8. *p.* 91); — und wenn man auch die fünf- und sechssylbigen, leoninisch gereimten Verse in den aus dem Lateinischen übersetzten, didactischen Gedichten des PHILIPPE DE THAN und EVERARD DE KIRKHAM eben deshalb vielmehr als Theile von nach mittellateinischen Mustern gebildeten Langzeilen (*leonini et caudati*) ansehen muss, so sind doch die refrainartigen, und daher am meisten singbaren Schlusszeilen der einreimigen Tiraden in mehreren provenzalischen und nordfranzösischen *Chansons de Geste* noch eigentliche sechssylbige Verse (vgl. RAYNOUARD, *Des formes primitives de la versification des Trouvères dans leurs épopées romanesques; extrait du Journal des Savants de Juillet* 1833. 8. *p.* 5—8), wodurch nur noch mehr bestätigt wird, dass diese kürzeren Verse die Grundbestandtheile der epischen Langzeilen sind (vgl. *Le Romancero françois ..... Par* P. PARIS. *Paris* 1833. 8. *p.* 20, — und meine Anzeige desselben in den Wiener Jahrb. der Lit., Bd. LXVI. S. 108). Man wird daher wohl zu dem Schlusse berechtigt sein, dass die eigentlichen Volkslieder, seien es rein lyrische, seien es lyrisch-epische, ursprünglich in kurzen Versen, meist von drei bis vier Hebungen oder sechs bis acht Sylben, abgefasst gewesen seien, ja dass eben sie mit zu den charakteristischen Merkmalen der Volksgesänge im strengsten Sinne gehören. Diess erhält eine fernere Bestätigung, sollte es deren überhaupt noch bedürfen, auch dadurch, dass, als die alten Epen sich wieder in Volkslieder (Balladen, Romanzen) auflösten, auch ganz analog ihre Langzeilen sich wieder strophisch in kürzere Verse zersetzten. So hat MUTZL (S. 12) von dem längeren saturnischen Verse ganz richtig bemerkt: „Uebrigens ersieht man schon aus der häufig asynartetischen Abtheilung dieses uralten Rhythmus, dass die Volkspoesie lange, ununterbrochene Rhythmen nicht liebt; darum hat auch die neuere accentuierende Poesie die scheinbar längeren *rhythmos vulgares* der Vorzeit theils dem Reime theils dem Ohre zulieb abgetheilt, und diese Abtheilung auch dem Auge bemerkbar gemacht" (vgl. auch DUENTZER und LERSCH, S. 31, die ebenfalls die längeren saturnischen Verse als aus zwei kürzeren entstanden ansehen). Und ebenso sagt er von den beiden volksmässigsten längeren Rhythmen der Alten, dem trochäischen und jambischen Tetrameter, in Hinsicht auf ihre Entstehung und strophische Zersetzung, S. 19: „Wie unter den trochäischen Rhythmen der vierfüssige (*dimeter* oder *quaternarius*) ältester und Grundrhythmus zu sein scheint, in welchen die neueren Sprachen auch den antiken Tetrameter wieder zerlegt haben: ebenso auch unter den jambischen der Dimeter.... Schon in dieser Zusammensetzung (aus zwei Dimetern) liegt das strophische Princip, welches sich in den neuern Sprachen entwickelt hat, wie der trochäische alte Volksvers (gleich diesem jambischen selbst schon eine Strophe von zwei Dimetern) die neuern trochäischen Strophen aus sich hervorgehen liess." Daher wurde der Dimeter schon in der mittellateinischen Kirchenpoesie wieder der üblichste und volkmässigste Rhythmus; vgl. BAEHR, S. 6—7: „Man hielt sich indessen noch immer an die alten Rhythmen, wenn man sie auch gleich mit mehr Freiheit behandelte, und zumal für das Kirchenlied diejenigen zunächst auswählte, welche diese accentuierende Richtung begünstigten; wie diess z. B. bei den vierfüssigen Jamben der Fall ist, in denen, wie es scheint, das alte Volkslied sich bewegte, und in denen bei weitem die meisten und ältesten Hymnen abgefasst sind, wovon der Grund mit darin lag, dass diese Hymnen, die beim Gottesdienste abgesungen werden sollten, für das

Volk bestimmt waren, und daher auch im Rhythmus an die im Volksgesang üblichen Strophen von vier jambischen vierfüssigen Versen (*monocolos tetrastichos*) sich anschliessen mussten." — Daher sind auch die ältesten auf uns gekommenen Volksballaden und Romanzen in den neueren Sprachen, wie die irischen, schottischen, englischen, dänischen, schwedischen, spanischen u. s. w., entweder in einer der ursprünglichen analogen Form, d. h. in kurzzeiligen einreimigen Strophen, abgefasst, oder in einer aus der Auflösung der epischen Langzeilen hervorgegangenen, nämlich in Strophen aus vier kurzen Halbversen, von denen eben deshalb immer nur der zweite und vierte durch Reim oder Assonanz gebunden sind (dass man eben dieser Entstehung wegen die abwechselnden Reime oder Assonanzen hier noch für keine überschlagenden ansehen dürfe, dass sie aber den Uebergang dazu bildeten, habe ich in dem unmittelbar vorhergehenden Excurse bemerkt). Darf man daher in Hinsicht auf ihre nächste Entwickelung die letztere Strophenform für zwei Langzeilen annehmen und so schreiben (was auch oft genug geschehen ist, besonders bei den nordischen Volksweisen trotz der oben mitgetheilten, diesem Verfahren gerade entgegengesetzten Ansicht Rask's), so ist es doch jedenfalls der ursprünglichen Form der Volkslieder und dem Geiste des Volksgesanges überhaupt entsprechender, sie, wie in dem *Ballad measure* der Iren, Schotten und Engländer, und in den Romanzen der Spanier, in vierzeilige Couplets abzutheilen. Treffend charakterisiert in dieser Beziehung Herr Edw. Barry (*Sur les vicissitudes et les transformations du cycle populaire de Robin Hood. Paris* 1832. 8. *p.* 85) die eigentlichen Volkssänger: *Ceux-ci ne sont plus des poëtes de cour, ce sont des chantres de rue et de cabaret, qui ne savent que des chansons simples et quelquefois grossières, écrites non pas en alexandrins, le vers aristocratique de ce temps-là, mais dans le mètre du peuple, en vers courts (in short meeters. — Puttenham)*; — und erklärt sich (*ibid. p.* 70) natürlich gegen die Verschmelzung in Langzeilen. Ebenso sagt einer der feinsten Kenner des Volksgesanges, W. Scott (*Poetical Works. Edinburgh* 1833. 8. *Vol. I. Minstrelsy of the Scottish border, Introductory remarks on popular poetry, p.* 33 – 34): *The usual stanza which was selected as the most natural to the language and the sweetest to the ear, after the complex system of the more courtly measures, used by Thomas of Erceldoune, was laid aside, was that which, when originally introduced, we very often find arranged in two lines,..... but which, after being divided into four, constitutes what is now generally called the ballad stanza..... The breaking of the lines contains a plainer intimation, how the stanza ought to be read, than every one could gather from the original mode of writing out the poem, where the position of the caesura, or inflection of voice, is left to the individual's own taste.* — Ich weiss wohl, dass zwei nicht minder grosse Kenner der Volkspoesie, J. u. W. Grimm, der entgegengesetzten Ansicht sind, und die Abtheilung in Langzeilen der in vierzeilige Strophen bei den nordischen Balladen sowohl, als bei den spanischen Romanzen vorziehen (S. *Silva de romances viejos, publicada por* Jacobo Grimm. *Vienna* 1815. 12. *p. VII*; — und Altdänische Heldenlieder. Uebers. von W. C. Grimm, S. XXXV ff.; — und dessen Antikritik gegen die Rec. der Altdän. Lieder in den Heidelberg. Jahrb., 1813, in: Drei schottische Lieder. Heidelb. 1813. 8. S. 36); allein so sehr ich auch das Urtheil dieser Männer, die mit der umfassendsten, gründlichsten Gelehrsamkeit ein tiefes, kindliches Gemüth verbinden, und daher, wie wenige, berufen sind, über Volkspoesie eine entscheidende Stimme abzugeben, verehre, und nur schüchtern, und nach reiflicher Erwägung (diess mag auch diesen ungebührlich langen

Excurs entschuldigen —) davon abweiche, so kann ich doch hierin, aus den angegebenen Gründen, nicht ihrer Ansicht unbedingt beipflichten. Sie haben vollkommen Recht, wenn sie die in Frage stehende Strophenform in Beziehung auf das Medium, aus dem sie sich unmittelbar hervorgehoben hat, eigentlich für zwei Langzeilen ansehen, ja es mag passender sein, sie auch so zu schreiben (dass sie in den Handschriften so vorkommt, entscheidet nichts; denn bekanntlich kommen ganz lyrische Volkslieder mit bestimmter strophischer Bildung in Hss., ja in Drucken des 16ten und 17ten Jahrh. noch ganz wie Prosa geschrieben vor —) in den Gedichten der Art, die ob ihrer ansehnlichen Länge und geringen lyrischen Färbung schon mehr den volksmässigen Epen als den eigentlichen Volksliedern beizuzählen sind (wie z. B. mehrere spanische Romanzen aus dem karolingischen Sagenkreise, die in der That kleine Epen zu nennen sind, und wohl schon aus der Verschmelzung mehrerer eigentlicher Volkslieder, oder Romanzen im strengeren Sinne, entstanden, und schwerlich mehr zum Absingen, wenigstens nicht in einem Zuge, bestimmt sein dürften); aber bei eigentlichen, zu Gesang und Tanz (Balladen) bestimmten, und daher, trotz des ächten epischen Grundcharakters, ihr lyrisches Element noch stärker aussprechenden Volksliedern dürfte die Abtheilung in vierzeilige Couplets, als eine dieser Bestimmung und der ursprünglichen Gestalt der Volkslieder überhaupt entsprechendere Form (ist sie doch nur eine Wiederherstellung der auch den epischen Langzeilen zu Grunde liegenden Form, eine Auflösung dieses halb aus der Volks- halb aus der Kunstpoesie hervorgegangenen Mediums in seine reinen, volksthümlichen Elemente) jedenfalls gerathener sein. Dieser morphologische Process zeigt sich am klarsten gerade an den spanischen Romanzen, die einerseits, in Langzeilen dargestellt, das vollständige Bild einer einreimigen (denn die Assonanz ist hier wenigstens ihrem Ursprunge nach dem noch aus Noth unvollkommnen Reime gleich zu achten) epischen Tirade geben, andrerseits aber, strophisch aufgelöst, recht deutlich ersichtlich machen, wie sich diese epischen Tiraden aus den Volksliedern gebildet und wieder in dieselben aufgelöst haben, und eigentlich als ebensoviele Romanzen anzusehen sind. Dass aber vierzeilige Strophen kurzer Verse von sechs bis acht Sylben (die *Redondillas menor y mayor*) auch das volksthümlichste Mass der Spanier sind, und wohl von jeher waren, hat schon Sarmiento (*Obras postumas. Tomo I. 'Memorias para la historia de la poesia, y poetas espannoles. Madrid* 1775. 4. *p.* 180 ff.) bemerkt (vgl. über den früheren Gebrauch kürzerer Verse in der spanischen Poesie Martinez de la Rosa, *Obras literarias. Paris* 1827. 8. *Tomo I. p.* 160 ff.; — und meine Anzeige der spanischen Uebers. von Bouterwek's Gesch. d. span. Poesie und Beredsamkeit in den Wiener Jahrb. d. Lit., Bd. LVI. S. 259—265).

11) Klingende, als solche von den stumpfen unterschiedene Reime sind, wie die überschlagenden, immer nur das Produkt der Kunstpoesie und fallen überall mit der völligeren Entwickelung und Ausbildung derselben, im Gegensatze zur Volkspoesie, zusammen. So haben die älteren walischen Gedichte noch durchaus nur stumpfe Reime, wie jede Seite des ersten Bandes der *Myvyrian Archailogy of Wales* beweisen kann; — so sagt J. Grimm (Lat. Ged. des X. und XI. Jahrh., S. XXXIX): „Der althochdeutsche Vers weiss von keinem eigentlichen klingenden Reim, nur von stumpfem;“ — und Lachmann (über Otfried, S. 281): „Die Reime (bei Otfried) sind immer, wie alle bis nach der Mitte des 12ten Jahrh., stumpf,“ (vgl. auch Koberstein, S. 41 und 112—113); — so hat schon Lebeuf (*Traité hist. et pratique sur*

le chant ecclésiastique. Paris 1741. 8. *p.* 121) bemerkt, indem er von den *Epitres farcies* spricht: *On y remarquera ce que j'ai déjà dit ci-dessus* (vgl. *p.* 116), *que primitivement les rimes françoises qu'on vouloit mettre en chant, étoient masculines; comme dans l'Epitre de saint Estienne, qui est la plus ancienne, toutes les rimes l'étoient. Les rimes féminines ne se virent chargées de chant que long-temps après; parceque malgré la grossièreté des temps on sentoit que le Plainchant n'alloit pas si bien dessus* (dagegen heisst es in dem oben angeführten Werkchen über die *Epitres farcies* hinter dem *Essai sur la vie et les ouvrages du* P. Daire, ... *p.* M. de Cayrol, *p.* 92, von einer Ueberarbeitung des 18ten Jahrh.: *Non seulement les rimes sont mélangées* [d. h. nicht mehr bloss in einreimigen Tiraden, sondern auch in Reimpaaren], *de plus, il y en a de féminines, ce qui est contraire aux règles de l'ancien plain-chant qui s'accordait mal avec ce genre de terminaison*); daher dauerte es auch in der französischen Poesie so lange, bis sich ein förmlicher Unterschied und eine geregelte Mischung stumpfer und klingender Reime (*rimes masculines et féminines*; wiewohl nur die zweisylbigen reichen Reime, *rimes léonines ou riches*, als eigentlich klingende anzusehen sind, während die *rimes féminines* mit dem *e muet* vielmehr für zweisylbige stumpfe Reime, in denen die erste Sylbe hoch- oder tieftonig und die zweite stumm ist, gelten können, und auch in der That bei den Musikern lange nur für solche gegolten haben, wie wir aus den erst angeführten Stellen über die *Epitres farcies* sahen; wofür auch das spricht, dass die stumme Sylbe, das *e muet*, nicht zu verwechseln mit dem tonlosen *e*, sowohl der *rimes féminines* am Ende der Verse, als auch der *coupes féminines* der Hemistiche selbst in der französischen Kunstpoesie nicht zählt) festsetzte; so sagt Barbazan (*Fabliaux, éd. de Méon, Tom. III. p. XII*) von den älteren französischen Dichtern: *Ils ne distinguoient point, comme aujourd'hui, les rimes masculine et féminine. Cette distinction est nouvelle dans notre poésie. Marot, qui a vécu fort avant dans le XVIe Siècle, ne l'a point connue; et ce n'est que dans le XVIIe siècle qu'elle a été admise* (vgl. auch Roquefort, *De l'Etat etc. p.* 80; — L. Quicherat, *Traité de versification française. Paris* 1838. 8. *p.* 345 – 346; — Spuren von dem Gebrauche weiblicher Reime, im Unterschiede von männlichen, kommen jedoch schon viel früher vor, selbst in volksmässigen Epen, *Chansons de geste*, natürlich durch den immer mehr präponderierenden Einfluss der Kunstpoesie; — vgl. Raynouard, *Des formes primitives etc. p.* 5 — 8; — Legrand, *fabliaux, éd. de Renouard, Vol. I. p.* 71; — und *Notices et Extraits, Tom. V. p.* 412; — *Compte-rendu des Séances de la commission roy. d'hist. Bruxelles* 1838. 8. *Tom. II. p.* 253 – 256); — so nennt noch Henry de Croy in seiner *Art et science de Rhétorique, pour faire rimes et ballades* (wieder abgedruckt nach der Ausgabe von 1493 in den *Poésies des XVe et XVIe siècles, publiées d'après des éditions gothiques et des manuscrits. Paris,* chez *Silvestre* 1830 – 1832. gr. 8. goth. Abdruck in 100 Exempl.), im Gegensatze der kunstmässigen, reichen, oder eigentlich klingenden Reime (*rimes leonismes*), die volksmässigen, stumpfen *rimes rurales* in folgender merkwürdigen Stelle (*fol. b. I. v°.* und *b. II. r°.*): *Mais qui voult practiquer la science choisisse plaisans equiuoques termes leonismes et laissent les bergiers de champs vser de leur theorique et rhetorique rurale.... Rigme leonisme est quant deux dictions sont semblables et en pareille consonance en sillabes comme il appert ou chapitre de ialousie*

Exemple

Prudes femmes par saint *Denis*
Autant est que de *fenis*

Rime ruralle est quant les derrenieres sillabes nont pas totale consonance ains participent en aucunes lettres.

Exemple

Amours me font par enyt pen*ser*
ou ie nose par iour al*ler*.

hingegen nennt er (*fol. a. II. v⁰*) die *rimes masculines: dictions ou sillabes parfaictes*, und die *féminines: imparfaictes;* und bemerkt dazu (*fol. a. III. r⁰*): *Et est assauoir que tous mettres dont la derreniere sillabe est imparfaicte de quelque quantite quil soit excede le mettre parfait dune sillabe*). — Endlich unterscheidet sich selbst in der schon durchaus kunstmässigen Poesie der Troubadours die noch am meisten volksmässige Dichtungsgattung, die gleichsam den Uebergang von der Volks- zur Kunstpoesie bildet, und daher noch den ganz allgemeinen Namen *vèrs* führt, von dem eigentlichen Kunstliede, *cansòs*, gerade auch dadurch, dass sie in der Regel nur stumpfe (männliche) Reime duldet (vgl. Diez, S. 106—108).

12) Ich habe der Alliteration gar nicht erwähnt, weil ich sie in den romanischen Volksliedern (*lais*) überhaupt bezweifle, wenigstens nicht für wesentlich halte (wohl findet sich in der späteren französischen Kunstpoesie eine sehr rohe Art von Alliteration, die sogenannte *rime senée*, aber wie schon der Name zeigt, *senée* von *sesne* oder *saisne* d. i. sächsisch, also von den Angelsachsen überkommen, als eine aus der Fremde stammende, bedeutungslose Spielerei); und auch in der bretonischen Volkspoesie scheint sie mehr zufällig, und bei weitem kein so innerlich nothwendiges, in dem Organismus der keltischen Sprachen selbst bedingtes Erforderniss gewesen zu sein, wie in der nordischen und germanischen, und wurde auch hier, und vorzugsweise in der Kunstpoesie wohl erst nach dem Muster der angelsächsischen zu einem förmlichen durchgreifenden Systeme ausgebildet. Dafür scheint mir selbst die bekannte Stelle des Giraldus Cambrensis (*Cambriae descript.* bei Camden, *Anglica, Hibernica etc. Francof.* 1601. *p.* 889—890) zu sprechen: (*poetae, quos Bardos vocant*) *prae cunctis autem Rhetoricis exornationibus annominatione magis utuntur, eaque praecipue specie, quae primas dictionum literas vel syllabas convenientia jungit. Adeo igitur hoc verborum ornatu duae nationes, Angli scilicet et Cambri, in omni sermone exquisito utuntur, ut nihil ab his eleganter dictum, nullum nisi rude et agreste censeatur eloquium, si non schematis hujus lima plene fuerit expolitum* (vgl. auch Turner, *Hist. of the Anglo-Saxons, Vol. III. p.* 637—638; — und die oben, Anm. 9, angeführte Stelle über das Verhältniss der Alliteration zum Endreim in den keltischen Sprachen aus Conybeare, p. LVIII). So ist auch in der bretagnischen Poesie die Alliteration nie eigentlich volksthümlich geworden, und schon sehr frühe (wahrscheinlich schon im 12ten Jahrh.) wieder ganz ausser Gebrauch gekommen (vgl. Barzas-Breiz, *Chants populaires de la Bretagne recueillis et publiés, avec une traduction française, des éclaircissements, des notes et les mélodies originales, par* Th. de la Villemarqué. *Paris* 1839. 8. *Tome I. p. LX*). — In keinem Falle kann daher die Alliteration ein so wesentliches, charakteristisches Merkmal der Lais, wie der Reim gewesen sein.

13) Nur eine einzige anglo-normandische Bearbeitung ist noch nicht in den gewöhnlichen achtsylbigen Reimpaaren, sondern fast durchaus in noch kürzeren sechssylbigen, aber ebenfalls durch den unmittelbaren

Reim paarweise verbundenen Versen ohne strophische Abtheilung abgefasst. Diese ist das in mehr als einer Hinsicht höchst merkwürdige *Lai du corn* von ROBERT BIKEZ, nur in einer einzigen Handschrift (*Ms. Digby No.* 86 der Bodley'schen Bibliothek in Oxford) erhalten, und bisher nur dem Hauptinhalte nach und aus ein paar gelegentlichen Anführungen bekannt (vgl. TYRWHITT's *Introd. discourse to the Canterb. Tal.* §. *XXVI. Note* 24; — WARTON, *Vol. II. p.* 432—434; — DE LA RUE, *Vol. III. p.* 216—218; — *Hist. litt. de la France, Tome XIX. p.* 715—716; der hier aus DE LA RUE wörtlich wieder abgedruckte Auszug ist ebenso mangelhaft als unrichtig). — Zwar wird die Hds., die es enthält, in die zweite Hälfte des 13ten oder gar in den Anfang des 14ten Jahrh. gesetzt; aber das Lai selbst ist, meines Dafürhaltens, schon seiner von der aller übrigen noch abweichenden Form wegen wohl um ein Jahrhundert früher anzusetzen, und dürfte wohl überhaupt für das älteste aller bis jetzt aufgefundenen Lais anzusehen sein; denn eben die noch mehr singbaren Halbverse, deren noch nicht streng geregelte Sylbenzahl (gleich im Eingange laufen sieben- bis achtsylbige mitunter), und die ungenauen Reime (abgesehen von den Sprachformen und der Schreibweise, die kein so sicheres Kriterium geben) machen es höchst wahrscheinlich, dass es noch der Mitte des 12ten Jahrh., der Entwickelungs-Periode der höfischen Kunst aus der kirchlichen und Volkspoesie, angehöre. Dafür spricht auch der noch mehr volksmässige Charakter desselben, wie die noch ganz stoffliche, gedrängt-einfache Erzählungsweise, der kräftig frische Styl (man beachte nur die noch ächt epischen Epitheta), die nur mit ein paar Zügen und doch so drastisch skizzierte Charakteristik, die naturwahre Derbheit der Sitten; ferner die Art und Weise, wie der Dichter durch Berufung auf mündliche Ueberlieferung und schriftliche Aufzeichnung, und durch Anführung des ursprünglichen Erfinders und seines nächsten Gewährsmannes seine Erzählung zu bewahrheiten sucht; wie im Eingange v. 4: *Si cum lem* (nicht *je*, wie die höfischen Dichter mit sich vordrängender Subjectivität zu sagen pflegten) *treue escrite;* — v. 6..... *cum lem disait;* — v. 10: *Si cum counte nostre geste;* — und am Ende v. 583:

> *Seingnours*, cest lai *troua*
> Garadue *ki fest la*.
> Qui fust a Cirinceitre
> A vne haute feste,
> La pureit il veer
> Iceat corn tout purveir.
> Ceo dist *Robert Bikez*
> Qui mout parset dabez;
> Par le *dit de vn abbee*
> Ad cest counte trouee:
> Qui issi troua loun
> Cest corn a Karlioun.

Aus dieser merkwürdigen Schlussstelle ergibt sich auch über ROBERT BIKEZ, von dem man sonst kein anderes Werk noch anderweitige biographische Notizen bisher hat auffinden können, wenigstens so viel mit Gewissheit, dass er ein Jongleur war (d. i. fahrender Spielmann, im Gegensatz von den Trouvères im engeren Sinne oder eigentlichen höfischen Kunstdichtern; diess beweist die Apostrophe an die Hörer: *Seingnours*, vor denen er das Märe, *counte*, sagte, *ceo dist*, und der Zusatz, durch den er sich selbst hinlänglich charakterisiert: *qui mout parset d'abez*, d. i. der in lustigen Streichen wohl erfahren ist, mit welchem

Charakter auch der noch mehr volksmässige Ton der Erzählung stimmt); ferner ersehen wir daraus, dass auch die Erfindung dieses Lai (d. i. in seiner ursprünglichen Gestalt als eigentlichen Volksliedes) wie gewöhnlich einer der Hauptpersonen der Handlung zugeschrieben wird; ... *cest lai troua Garadue ki fest l'a*; dass aber unser Jongleur zunächst nach der mündlichen Mittheilung eines Abtes: *Par le dit de un abbés* sein Märe (man beachte *counte*, gesagte Erzählung, im Gegensatz zu der obenangeführten ursprünglichen Quelle, dem gesungenen, eigentlichen Volksliede, das er *Lai* nennt) verfasst hat. So ist diese wichtige Stelle ein interessanter Beleg für die Bildungsgeschichte der Sagen überhaupt und der epischen Lais insbesondere, die zuerst als Lieder (Lais im ursprünglichen und allgemeinen Sinne) im Munde des Volkes umgingen, deren Erfindung ganz natürlich meist noch dem besungenen Helden selbst, oder einer anderen mit der Begebenheit gleichzeitigen und daran theilnehmenden Person zugeschrieben wurde; die dann, ausser der Fortpflanzung durch mündliche Ueberlieferung, auch manchmal von den Schreibkundigen (den Geistlichen, *clercs*) aufgezeichnet (anfangs nur in lateinischer Sprache; *gestam scripsere; cum counte nostre geste, cum l'en treue escrite*, *ço dist la geste*, *il est escrit en l'ancienne geste* u. s. w. vgl. J. Grimm's Einleit. zu den Latein. Ged. des X. und XI. Jahrh., S. XVII—XVIII; — und W. Grimm's Einleitung zum *Ruolandes Liet*, S. XXXIX) und in den Klöstern aufbewahrt wurden; die endlich von diesen Aufzeichnern und Aufbewahrern, d. i. den Mönchen, den Spielleuten (*Jongleurs* und *Menestrels*), die gewöhnlich nicht Latein verstanden, und oft nicht einmal lesen konnten, mitgetheilt wurden, deren so häufige Berufung auf einen Abt, schriftkundigen Geistlichen, oder auf ein Klosterarchiv daher keine blosse Fiction war, um ihrer Erzählung den Schein der Wahrheit zu verleihen (vgl. *Mém. de l'Acad. des Inscript. Tome XV. p.* 590—591; P. Paris, *De l'épopée française au moyen âge*, in der *France littéraire*, *Tom. XIV. p.* 34 ff.), und welche sie darnach (wobei sie natürlich auch oft die mündliche, im Volke fortlebende Tradition mit benutzten) auf ihre Weise wieder in den Vulgärsprachen bearbeiteten und in eine ihren Zwecken gemässe Form brachten, und zwar in eine mehr volksmässige oder mehr höfische, je nachdem sie zum Singen und Sagen (*Chansons de geste*, *chansons d'istoire*, *Romances*, *Lays*, kurz eine singbare, strophische Form), oder zum blossen Sagen (*Contes*, *Dits*, *Romans*, *Fabliaux*, auch noch *Lais* genannt, insofern ihnen einst wirklich abgesungene, eigentliche Volkslieder mit zu Grunde lagen, obschon, wie die meisten Gedichte dieser Gattung, nur in strophenlosen Reimpaaren abgefasst; vgl. oben, Anm. 6) bestimmten. Oefter wurden diese Lieder und Sagen durch die späteren gelehrten und höfischen Kunstdichter (*Clercs*, *Maistres*, *Trouvères* im engern Sinne) nochmals bearbeitet, die dann gewöhnlich nicht versäumten, auf ihre Vorgänger, die *Jongleurs*, vornehm herabzusehen, und sie der Verfälschung und Zerstückelung der Sagen anzuklagen, obgleich sie sie oft wörtlich benutzten (vgl. meine Anzeige der *Romans du Comte de Poitiers* und *de la Violette*, in den Berl. Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik, Juni 1837, No. 116. Sp. 927—928), und wenn sie sich auch ihrerseits auf Klosterchroniken und andere Autoritäten beriefen, sie schon mit mehr gelehrtem Prunke anführten und meist selbst gelesen (*E jeo l'ai trové en escrit; Poésies de* Marie de France, *I. p.* 388) und übersetzt (*La geste est grande, lunge, e grieve à translater*, Wace, *Rom. de Rou*, *I. p.* 106) haben wollten; auch ermangelten sie selten, gleich im Eingange ihren subjectiven Standpunkt, ihre Motive und Zwecke, ihren Witz (*sens*) und ihr Wissen (*savoir*) hervorzuheben. Diese Bearbeitun-

gen unterscheiden sich von den früheren der *Jongleurs* durch Breite der Erzählung, Umständlichkeit der Beschreibungen, Hinzudichtung unwesentlicher Details, moralisierende Betrachtungen, Milderung oder vielmehr Verweichlichung und Verflachung der Charaktere und Sitten nach typischen Musterbildern von Courtoisie und Galanterie u. s. w. Daher verloren diese Bearbeitungen der Kunstdichter, von ihnen mehr in der Absicht, um ihr Ingenium glänzen zu lassen (*Qui sages est nel doit celer: ains doit, pour ce, son sens monstrer. Roman de Thèbes*, bei P. Paris, *Les manuscrits françois de la Bibl. du Roi. Tom. I. p.* 68) und um durch schöne und zierliche Erzählungen, in kunstmässige Reime gebracht (*Pour chou me voel-jou entremetre D'un plaisant conte en rime metre,.... Et s'est li contes biaus et gens. Roman de la Violette, p.* 2—4), die vornehme und höfische Gesellschaft zu unterhalten (*Empereor et roi et conte, Et duc et prince à cui l'en conte Romanz divers por vous esbatre. Oeuvres de* Rutebeuf, *Vol. I. p.* 91), und meist auf Befehl oder zu Ehren eines grossen Herrn oder einer vornehmen Dame unternommen, immer mehr von dem ursprünglichen volksmässigen Charakter, dem Ueberwiegen des stofflichen Interesses, der objectiven Auffassung und der gedrängt-einfachen Darstellung, bis dieser zuletzt in den prosaischen Auflösungen (in jedem Sinne des Wortes) fast gänzlich verwischt wurde. — Dasselbe Schicksal hatte auch die dem *Lai du corn* zu Grunde liegende Sage; sie wurde ungefähr in der zweiten Hälfte des 13ten Jahrh. ganz nach höfischer Weise in dem *Fabliau du Mantel mautaillé* oder *de cort mantel* bearbeitet. Wenn aber auch der Verfasser dieses Fabliau einer anderen Version der Sage gefolgt ist (die Untreue der Frauen wird statt durch den Versuch des Trinkhorns an den betrogenen Männern, an den Frauen selbst durch das Umnehmen eines magischen Mantels, der nur der vollkommen passt, die ihre Treue ganz rein bewahrt hat, erprobt; vgl. über die traditionelle Grundlage dieser Version Evan Evans' Mittheilung aus *old Welsh Mss.* bei Percy, *Reliques, 6th. ed., London.* 1823. *Vol. IV. p.* 247 *Note*), so hat er doch auch offenbar die Bearbeitung des Jongleurs gekannt; denn er hat die ersten drei Eingangs-Verse desselben wörtlich wiederholt, während er in den beiden darauf folgenden sich stolz über ihn erhebt, und sich rühmt, dass nur er die Wahrheit zu erzählen wisse:

Dune aventure qui avint
A la cort au bon roi qui tint
Bretaingne et Engleterre quite,
Par ce que n'ert pas à droit dite,
Vous vueil dire la vérité.

Ms. du roi 7218, *fol.* 27 *r°. c.* 1.

In der Berner Hds. No. 354, fol. 93 v°. heissen die beiden letzteren Verse so:

Si com *je* l'ai trové escrite,
Vos *conterai* la vérité.

Hier ist also noch der vierte Vers aus dem *Lai du corn* beibehalten, nur mit der charakteristischen Veränderung des *cum lem treve* in *com je l'ai trové*. Diess und die flüchtigste Vergleichung des ganzen übrigen Charakters des Fabliau mit dem des Lai lassen keinen Zweifel übrig, dass letzteres bedeutend älter und der ursprünglichen Auffassung der Sage viel näher ist, wenn aber Herr A. Duval (*Hist. litt. de la France, Tom. XIX. p.* 715) demungeachtet das Lai für eine *imitation du même conte*, d. i. des Fabliau, und den Jongleur Robert Bikez für einen Dich-

ter aus der zweiten Hälfte des 13ten Jahrh. hält, so wird das nur dadurch begreiflich, dass er beide Gedichte nur aus den unvollständigen und ungenauen Auszügen von Le Grand (der noch dazu nicht einen Auszug aus dem metrischen Fabliau selbst, sondern nur aus dessen erst im 16ten Jahrh. verfasster prosaischen Auflösung, zuerst mitgetheilt vom Grafen Caylus in dessen *Les Manteaux, Recueil*, auch in dessen *Oeuvres badines. Amsterdam et Paris* 1787. 8. *Tome VI. p.* 435 — 457, gibt) und De La Rue gekannt hat, da sie bis jetzt noch nicht im Originale herausgegeben worden sind. Es gereicht mir daher zu besonderer Freude, dass Herr Francisque Michel, der früher eine selbstständige Ausgabe dieser Gedichte beabsichtigte (s. dessen *Tristan, II. p.* 182), sie mir als Hauptzierde der vorliegenden Schrift gütigst überlassen hat, in deren Anhang (No. I) sie nun zum erstenmal im Druck erscheinen. Ich habe in Friedr. Witthauer's Album (2te Aufl. Wien 1838. 8. S. 265—275) von dem *Lai du Corn* eine deutsche Uebersetzung in Prosa mitgetheilt, in der ich mich bestrebte, das Original möglichst treu wiederzugeben, die aber nach der seitdem durch die gütige Verwendung des Herrn Thomas Wright nochmals vorgenommenen Collation an einigen Stellen zu berichtigen ist. — Ueber die Nachahmungen dieser Gedichte und die anderweitigen Bearbeitungen und Benutzungen der ihnen zu Grunde liegenden Sage vgl. man die von F. W. V. Schmidt in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. XXIX. S. 128 — 129, und von v. d. Hagen im Mus. II. 234, 347 — 348, und im Grundriss, S. 156 — 157, gegebenen Nachweisungen, wozu nun noch der mittelenglische Schwank (*bourd*) *The Cokwold's Daunce* (zuerst in Hartshorne's *Ancient metrical Tales. London* 1829. 8. *p.* 209 — 221, neuerlich aber, nebst den beiden zuerst von Percy bekannt gemachten Versionen der mittelengl. Volksballade *The Boy and the Mantle*, in verbessertem Texte und mit schätzbaren Erläuterungen herausgegeben von Herrn Thomas Wright in Th. v. Karajan's Frühlingsgabe für Freunde älterer Literatur. Wien 1839. 8. S. 17 — 52), das Bruchstück eines mhd. Gedichtes „Der Mantel" in Haupt's und Hoffmann's Altd. Blätt. Bd. II. S. 217 — 241, und eine Stelle aus Heinrich's vom Turlîn Krone (wahrscheinlich nach dem Französischen des Chrétien de Troyes, der hier, wie an anderen Orten, wohl wieder einer älteren, von seiner und Guiot's verschiedenen Bearbeitung des *Perceval* gefolgt ist; vgl. Wolfram v. Eschenbach hgg. von Lachmann, S. XXII, und Lachmann, Ueber den Eingang des Parzivals, S. 35 — 36) hinzuzufügen sind. Dass ich auch diese bisher ungedruckte, und nicht nur für die Bildungsgeschichte unserer Sage, sondern für die Literärgeschichte der mittelhochdeutschen Poesie überhaupt wichtige Stelle hier (Anhang No. II) mittheilen kann, verdanke ich der zuvorkommenden Gefälligkeit des Herrn Dr. K. A. Hahn, der sich auf meine Bitte ihrer Herausgabe unterzogen hat. — In unseren Tagen hat bekanntlich van der Velde diesen Gegenstand als komische Zauberoper (Der Zaubermantel) be- oder vielmehr verarbeitet.

14) Dieses Umreimen bezeichnen die Trouvères selbst gewöhnlich durch *en rime mettre*: so z. B.

> Chascuns se veut mès entremetre
> De *biaus contes en rime metre*:
> Mais je m'en sui si entremis,
> Que j'en ai un en *rime mis*
>
> (Barbazan, *fabliaux*, *III.* 91).

A cest mot fenist cis fabliaus,
Que nous avons *en rime mis*,
Por conter devant noz amis
(ebenda, III. 196).

De ceste ystoire en *rime metre*
(ADENEZ, *Cléomadès*, bei JUBINAL, *Jeu de Pierre de la Broce, p.* 42).

Et je qui me suis entremis
D'avoir ces livres en *rime mis*
(GUILLAUME COUPH, *Cout. de Normandie*, bei DE LA RUE, *III.* 224).

Ja es scheint, dass sie durch *rime* vorzugsweise diese kurzen höfischen Reimpaare und die in dieser Form abgefassten Gedichte überhaupt bezeichnet haben; so z. B.

A moi qui *la rime* en doit feire
(*Poésies de* MARIE DE FRANCE, *II.* 61).

Qui *ceste rime* ont escoutée
(BARBAZAN, III. 25).

A tant *la rime* vos en lais
(ebenda, III. 75).

Hues de Cambrai conte et dist,
Qui de ceste oevre *rime* fist
(ebenda, III. 204).

E dire *par rime* et retrere
(ebenda, III. 98).

Vorzüglich aber spricht dafür folgende Stelle des DENIS PIRAMUS (bei FR. MICHEL, *Rapports à M. le ministre de l'instruction publ. sur les anc. monum. de l'hist. et de la litt. de la France qui se trouvent dans les Biblioth. de l'Angleterre et de l'Écosse. Paris, impr. roy.* 1838. 4. *p.* 250, in welcher neben mehreren anderen Formen der höfischen Kunst auch *rimes* als eine eigene, besondere aufgeführt wird, worunter wohl nur die höfischen Reimpaare zu verstehen sind:

Kant courte hantey of les curteis,
Si fesei les serventeis,
Chanceunettes, *rymes*, saluz
Entre les drues et les druz.

Uebrigens unterschieden die höfischen und meisterlichen Kunstdichter diese *Rimes plates* in *rimes consonantes* und *rimes léonines, léonimes* oder *lionimes* (*consonantie* und *léonimetez*) d. i. *rimes suffisantes ou communes* und *rimes riches ou heureuses*; die ersteren genügten zwar, aber die letzteren (die reichen, eigentlich klingenden, vgl. Anm. 11) galten für zierlicher, kunstreicher, wie aus folgenden Beispielen erhellt:

Crestiens se veut entremetre,
Sans nient oster et sans nient metre,

De conter un conte *par rime*
U *consonant u léonime*

(*Roman de Guillaume d'Angleterre*, in der *Hist. litt. de la France*, XV. 221).

Et cils qui ne set en *sa rime*
Qu'est *consonant ou léonime*,
Ne puet, comment qu'il s'en dement
Avoir certain entendement.

(Guillaume Guiart, *Branches des royaux lignages*, in Buchon, *Collect. des Chroniq.*, *XIIIe siècle, vol. VII. p.* 5).

Un conte que je *mete en rime*,
Et si je ne suis *léonime*,
Merveiller ne s'en doit mie,
Car *mult petit sai de clergie*,
Ne onques mais rime ne fis,
Mais ore m'en suis entremis
Par ce que vraie ert la matire
Dont je voel *ceste rime* faire

(Philippe de Reimes, *La Manekine*, bei De la Rue, *II.* 368).

Et g'i commençai tout à droit,
Et tout au miex que je soi lire;
Des fols ménesterels pris à dire
Les fais trestout *a point en rime*,
Si bel, si bien, *si léonime*
Que je le soi à raconter

(Raoul de Houdaing, *Li Songe d'Enfer*, bei Jubinal, *Mystères inéd. du XVe siècle, Tome II. p.* 402).

Vgl. noch die von Fauchet, *Antiq. gaul. et franç.*, *Vol. II. fol.* 552 *r°* — 553 *r°*, mitgetheilten Stellen, der aber so wie Roquefort (*État*, *p.* 69) irrt, wenn er glaubt, dass *rime léonime* vorzugsweise die einreimigen Alexandriner-Tiraden bedeutet habe; dadurch wurde weder die lange Reimfolge (*vers d'une lisière*) noch der in der französischen Poesie nie recht heimisch gewordene Mittelreim (*versus leonini*, *sonoritas leoninica;* wiewohl davon unbezweifelt auch die französische Benennung abstammt, weil eben die Mittelreime, um bemerkt zu werden, eine genauere, reichere Consonanz haben mussten, als die ohnehin mehr betonten Endreime; jene selbst aber sind ja aus der Verschmelzung der kurzen Reimpaare der Volkslieder in Langzeilen entstanden; vgl. Anm. 10) bezeichnet, sondern nur überhaupt, wie Fauchet selbst richtig bemerkt hat, *ce que nous appellons rime riche et plate* (vgl. auch Barbazan, *fabliaux*, *Tome III. p. XIII*, — und Quicherat, *Traité de versification française*, *p.* 352); denn sollten die bisher angeführten Stellen aus den Trouvères hierüber noch einem Zweifel Raum lassen, so wird dieser durch das ausdrückliche und klare Zeugniss ihrer unmittelbaren Nachfolger, der meisterlichen Kunstdichter und der systemisierenden Rhetoriker völlig gehoben, wie z. B. durch die von Fauchet und Barbazan bereits angeführten Definitionen und Beispiele von *ryme* oder *son leonine* aus den Poetiken des Henry de Croy (vgl.

Anm. 11) und des *Maistre* Pierre Fabry, denen ich noch folgende Stellen beifügen will: aus Eustache Deschamps *Act de dictier et de fere Chançons, Balades, Virelais et Rondeaulx* in dessen *Poésies morales et historiques, publ. p. Crapelet. Paris* 1832. 8. *p.* 269: *Ceste balade est moitié léonime et moitié sonant, si comme il appert par monde, par onde, par homme, par Romme, qui sont plaines syllabes et entières. Et les autres sonans tant seulement, où il n'a point entière sillabe, si comme: clamer et oster, où il n'a que demie sillabe, ou si comme seroit présentement et innocent. Et ainsi ès cas semblables puet estre congneu qui est léonime ou sonnant.* Hier werden also selbst die nicht mehr eigentlich klingenden, die blossen *rimes féminines* noch *léonimes* genannt, wobei noch überdiess zu bemerken ist, dass die in Rede stehende Ballade nicht in *rimes plates*, sondern in *rimes croisées* abgefasst ist; daher der Ausdruck *léonime* schon für die zweisylbigen (hier aber merkwürdig genug, im Widerspruche mit Henry de Croy, nur für volkommnere einsylbige *plaines syllabes et entières*, also eigentlich noch für stumpfe, angesehen; vgl. Anm. 11) Reime überhaupt, als die verhältnissmäsig reicheren und genaueren, gebraucht wird.

Und aus dem *Jardin de plaisance et fleur de Rethoricque nouvellement Imprime a paris* (ohne Datum, Fol.) *fol.* 61 *r°. c.* 2:

De diffinicione leonine pro prima specie

Ainsi se fait et se termine
La rime qui est leonine
Ceste rime est la plus commune
Et plus aysee que nest vne
Elle est a cela congnoissable
Que vng ver est a lautre semblable
Sans intermediacion
De vers dinterposicion
Et sans que ligne si interpose
Comme sont ceulx cy que ie propose
Desquelz mesmes ie speciffie
La facon et la notifie

Notabile

De leonine est a noter
Et aussi de leoninee
Pour difference denoter
Lune de lautre desinee
De leonine ia dit est
Tant que par vng .e. est expellee

Alia diffinicio

Et si de rechief que cest
Quant ligne a autre est acouplee
Deux a deux tousiours procedant
Les vers sans riens interposer
Pres apres deulx ains succedans
Elle est commune a composer

Leoninate diffinicio

Mais leoninee sappelle
Quant la sillabe derreniere

Et penultime voyelle
Est de rime bonne et entiere
A tout le moins au feminines
Dictions: mais il peult suffire
Dune sillabe aux masculines
Si trop commun terme ny vire
Et tant en balades quen vers laiz
Et la leonine rime
Soit en rondeaulx ou en virlaiz
Et par tout comme vray exprime.

Hier werden also schon zwei Arten unterschieden, die *rime leonine*, d. i. die *rime riche et plate* (*léonine* im ursprünglichen Sinne nach dem älteren Sprachgebrauch), und *leoninee*, d. i. *rime féminine* oder selbst *masculine*, wenn sie nur noch etwas kunstreicher sind (*si trop commun terme ny vire*), kurz in der ganz allgemeinen Bedeutung eines wahren (*comme vray exprime*) genauen Reimes (*rime bonne et entiere*).

15) Wie nahe diese Form der Hofpoesie der volksmässigen lag, beweist der fast ausschliessende Gebrauch derselben in den *Fabliaux* und *Contes dévots*, die ebenso zum Vortrage an den Höfen der Könige und Grossen, wie auf den Plätzen der Städte und in den Schenken der Dörfer bestimmt waren (vgl. die in Anm. 10 angeführte Stelle aus Diez, Poesie d. Troub. S. 107, — und: Gedichte Walther's von der Vogelweide, übers. von Karl Simrock, Thl. I. S. 173—174; mit geringen Modificationen gilt von der Geschichte dieser Form im Altfranzös. und Mittelengl. was ebenda, S. 163, von den kurzen Reimpaaren im Deutschen treffend bemerkt wird: „die Gedichte des 9ten Jahrhunderts, worin dieser geistliche Einfluss wahrgenommen wird, wie das Lied von der Samariterin, das Ludwigslied, sind noch lyrisch und fast volksthümlich; auch das hier wie im Otfried und noch späterhin strophisch behandelte Mass der kurzen Reimpaare von vier Hebungen, deren zwei auf weibliche Reime gerechnet werden, muss in dieser Gestalt sangbar und einst volksthümlich gewesen sein, wie es sich denn noch jetzt häufig in deutschen Sprichwörtern findet. Die geistliche Poesie neigte sich aber ihrer Natur nach immer mehr zur Betrachtung und Erzählung, und so geschah es, dass die späteren Gedichte dieser Gattung nicht mehr zum Singen, sondern zum Sagen oder Vorlesen bestimmt wurden. Das Mass der kurzen Reimpaare büsste seinen lyrischen Charakter allmählig ganz ein, obwohl sich ein Nachklang der früheren strophischen Behandlung noch länger erhielt"). Auch in England waren die kurzen Reimpaare im 14ten Jahrhunderte schon wieder so volksthümlich geworden, dass Robert of Brunne, der seine Bearbeitung der anglo-normandischen Chroniken von Wace und Peter Langtoft ausdrücklich für den ungelehrten, gemeinen Mann (*Not for the lerid bot for the lewed*; nicht *for pride and nobleye*, sondern *for the comonalte*; — *I made it not forto be praysed, Bot at the lewed menn were aysed*; s. Peter Langtoft's *Chronicle,.... publish'd by* Th. Hearne. *Oxford* 1725 [*reprinted, London* 1810] *Vol. I. p. XCVI — CI*) abfasste, diese Form zu wählen beschloss, als die am leichtesten, auch für ungebildete Ohren verständliche, und daher volksmässigste (*and men besoght me many a tyme, To turne it bot in light ryme*, im Gegensatz von *strange ryme* d. i. fremdartigen, nicht volksthümlichen Versmassen; denn *Thai sayd, if I in strange it turne, To here it manyon suld skurne*; kurz er machte seine Uebersetzung *for no disours, Ne for no seggers no harpours, Bot for the luf of symple men*, und daher *In symple speche as*

I couthe, That is lightest in manne's mouthe; s. ebenda); doch hat er nur die Uebertragung von Wace's *Brut* in kurzen Reimpaaren abgefasst, die von Peter Langtoft's Chronik aber, die aus zwölfsylbigen, einreimigen Tiraden besteht, ebenfalls in alexandrinermässigen, aber meist auch nur paarweise und nur am Ende (ohne Mittelreim) gereimten Langzeilen, so dass es scheint, dass er unter *light rime* auch überhaupt zwei unmittelbar durch End-Reime gebundene Verse (*rhyming couplet*) verstanden habe, im Gegensatz zu allen künstlicheren Reimarten (wie *strangere*, *couwee*, *enterlace*, *baston*; s. ebenda). — Ebenso heisst es in der öfter angeführten *Art et science de Rhétorique* des Henry de Croy von diesen *rimes plates*, *fol. a III r°*: *Autre taille de rigme qui se nomme doublette la plus facile et commune que lon puist faire. Et se peut faire en toutes quantites de sillabes et le plus souuent en huit ou en neuf sillabes. De ceste maniere de rigme est compose le rommant de la rose. Et plusieurs histoires et farces en sont composees.* — Uebrigens hat sich ein Nachklang der früheren strophischen Behandlung dieses Masses auch im Altfranzösischen (so z. B. in dem satyrischen *Roman des Franceis et Engleis* des André de Costances, aus dem Ende des 12ten Jahrh., in vierzeiligen einreimigen Strophen; s. *Bibliotheca Heberiana*, *Part XI. Manuscripts*, *No.* 1702; — und in dem *Geus d'aventures*, in vierzeiligen Strophen mit Reimpaaren, in Jubinal's *Jongleurs et Trouvères*, *p.* 151) und selbst noch in den Lais aus späterer Zeit erhalten, sobald sie nämlich, wie ursprünglich, zum Absingen bestimmt waren, und ihr mehr lyrischer Charakter wieder hervortrat; so heisst es z. B. in dem *Lai d'Ignaurès*, dass die zwölf Frauen den durch ihre eifersüchtigen Eheherren ermordeten und ihnen zur Speise vorgesetzten Ignaurès trostlos beweint hätten, und dass daher das ursprüngliche Volkslied (*li lais*, die Quelle von Renaut's Erzählung, *roumans*) zwölf Strophen voll Klagen gehabt habe:

D'eles .XII. fu li deus (deuls) fais,
Et .XII. vers plains a li lais
C'on doit bien tenir en mémoire

(*Lai d'Ignaurès*, *en vers du XIIe s.*, *par* Renaut,... *publ. par* Monmerqué *et* Fr. Michel. *Paris* 1832. 8. *p.* 28, *v.* 625 – 627).

Und so sind noch die in dem altfranzösischen Prosaromane von Tristan vorkommenden Lais und *Lettres en samblanche de lai* meist in vierzeiligen Strophen achtsylbiger Verse, einreimig oder in Reimpaaren (die alten Drucke geben sie sehr ungenau, es fehlen nicht nur Verse, sondern auch ganze Strophen, wie ich aus der Vergleichung derselben mit den Hss., welche die k. k. Hofbibliothek von diesem Roman besitzt, ersehen habe, die überdiess einige Lais mehr als die Drucke enthalten), und hierin hat sich unbezweifelt eine der altüblichen Formen der ursprünglichen Volksballaden (*Lais de harpe et de rote*) erhalten (wenn daher Herr P. Paris, *Les Manuscr. franç. de la Bibl. du Roi*, *Tome I. p.* 120, davon sagt: *Plusieurs lais de Tristan et d'Yseult sont conservés au milieu du text en prose,.... dont la date françoise remonte au moins* [!] *à la fin du XIIe siècle*, so kann der erstere Theil dieser Behauptung höchstens von den Formen gelten, während der letztere so offenbar übertrieben ist, dass er gar keiner ernsten Widerlegung bedarf). Ist doch noch ein Theil der Einleitung von Gottfried's von Strassburg Tristan in (11) einreimigen, vierzeiligen Strophen abgefasst, und noch öfter schlägt diese Form durch, wie nach v. d. Hagen's Ausgabe

Bd. I. S. 5, 27, 28, 71, 73, 168, 171, 172; (vgl. Koberstein, S. 116). — Ueberhaupt mochte es sich mit der bald strophischen, bald strophenlosen Behandlung der kurzen Reimpaare in den Lais, Fabliaux u. s. w. ebenso verhalten haben, wie mit den *Redondillas* der spanischen Romanzen, deren ursprünglich strophische Abtheilung (in vier bis fünfzeiligen *Coplas*, *Cuartetos* und *Quintillas*) in den mehr lyrischen, zu Gesang und Tanz bestimmten Liedern sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, während sie in den mehr epischen, meistens nur gesagten Erzählungen (besonders in den längeren) immer mehr vernachlässigt wurde, so dass sie sich oft gar nicht mehr wiederherstellen lässt, und daher diese Romanzen in ihrer jetzigen Gestalt, wie die Lais der höfischen Kunstdichter und die Fabliaux, meist ohne strophische Abtheilung gegeben werden müssen (vgl. meine Anzeige von Huber's spanischem Lesebuche in den Wiener Jahrb. d. Lit., Bd. LXIX. S. 174 — 175). Wenn aber Herr Fétis, von dieser Aehnlichkeit der Form verleitet, und die Ueberarbeitungen höfischer Kunstdichter von alten Volksliedern, die nur deshalb den Namen derselben (*Lais*; vgl. oben Anm. 6) beibehielten, mit diesen ihren Quellen verwechselnd, davon sagt (*Curiosités historiques de la Musique. Paris* 1830. 8. *p.* 306): *On donna généralement ce nom* (*de Lais*) *à des espèces de fabliaux mis en musique, composés de stances régulières* u. s. w., so hätte er als Musiker mit Recht eine (übrigens nicht nachweisbare) strophische Abtheilung vorausgesetzt, wenn nur auch das *mis en musique* seine Richtigkeit hätte und es wahr wäre, dass auch noch diese späteren Ueberarbeitungen nicht bloss gesagt, sondern auch gesungen worden seien, wovon ich jedoch später das Gegentheil zeigen werde.

16) Diess scheint wenigstens die einfachste, in der Natur der Sache selbst begründete Entstehungsart des Refrains im allgemeinen zu sein (vgl. z. B. G. Galvani, *Osservazioni sulla Poesia de' Trovadori. Modena* 1829. 8. *p.* 136, welcher die Entstehung des Refrains fast auf dieselbe Art erklärt: *Fu già il ritornello di uso antichissimo, e apparve in quel verso che dal coro veniva ripetuto, dopo la stanza cantata dal corifêo, e che poscia trasportato ai componimenti, come dicono, monodici, vi aggiunse spesso una grazia assai fine*), womit auch nicht die spätere, schon bedeutend modificierte Ausbildung desselben im Besonderen, wie z. B. in den nordischen, schottischen und englischen Volksballaden, als eigentlichen Kehrreims (*omqväd*) im Widerspruch steht. — Vgl. Allgemeine musikalische Zeitung, 1816. No. 35 — 36; — dagegen Geijer's Abhandlung (*om omqvädet i de gamla Skandinaviska Visorna*) im 3ten Theile der von ihm und Afzelius herausgegebenen *Svenska Folk-Visor*, Stockholm 1816. 8. S. 229); — und W. Grimm, in der Einleitung zu den Altdänischen Heldenliedern, S. XXXII — XXXIII. — Ganz richtig aber gibt die Gründe dieser modificierten Ausbildung und Anwendung des Refrains (als *wheel or burthen*) Guest an, wenn er davon sagt (*II. p.* 290): *It would seem when a wheel or burthen once became familiar to the popular ear, it was often used in other staves with a view to recommend them to popular notice. The advantages of classing such compound-staves, according to their wheel or burthen, must be obvious, when we remember such appendage was mostly selected for its fitness — whether the fitness consisted in the sentiment conveyed, in the metrical properties of the wheel or burthen, or merely in the associations therewith connected. Sometimes, however, a burthen has entered into so many different combinations, and has been kept so long afloat in popular favour, that its original meaning has been lost, and it has become little more than*

a string of articulate sounds, taked to the end of a stave. Still it possessed a certain convenience, inasmuch as it enabled a mixed company to join readily in a chorus.

17) S. Sti Augustini *Opera. Paris.* 1689. *fol. Tom. IX. col.* 1 - 8, *Psalmus contra partem Donati* (geschrieben gegen das Ende des J. 393); was er darüber selbst im *Lib. I. cap.* 20. *Retractationum* (*Tom. I. col.* 31 - 32) sagt, ist für die Geschichte der Volkspoesie zu merkwürdig, um nicht hier ganz im Originale mitgetheilt zu werden: *Volens etiam causam Donatistarum, ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri posset per nos inhaerere memoriae, Psalmum, qui eis cantaretur, per latinas litteras feci: sed usque ad V. litteram. Tales autem Abecedarios appellant. Tres vero ultimas omisi; sed pro eis novissimum quasi epilogum adjunxi, tamquam eos mater alloqueretur ecclesia. Hypopsalma etiam, quod responderetur, et prooemium causae, quod nihilo minus cantaretur, non sunt in ordine litterarum: earum quippe ordo incipit post prooemium. Ideo autem non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba quae vulgo minus sunt usitata compelleret. Iste Psalmus sic incipit:* Omnes qui gaudetis de pace, modo verum judicate, *quod ejus hypopsalma est.* Dieser *Psalmus abecedarius*, bestimmt dem ungebildeten Volke vorgesungen zu werden (*qui eis cantaretur*), ist natürlich in Strophen abgefasst, deren jede mit einem Buchstaben des Alphabets, in der Ordnung, wie sie auf einander folgen, beginnt (vgl. über diese jüdisch-mönchische Spielerei F. B. Koester, Die Psalmen nach ihrer strophischen Anordnung. Königsberg 1837. 8. S. XXIII; — Muratori, *Antiq. ital. diss. XL. Tom. III. col.* 688 — 689, und 711 — 712) und aus zwölf Langzeilen besteht, die sämmtlich, d. h. in allen 20 Strophen, auf *e* ausgehen oder reimen. Die den Strophen vorgesetzte Zeile (*Omnes qui* u. s. w.) wird nach jeder wiederholt, und bildet daher ganz eigentlich, wie der *Estribillo* der spanischen Volkslieder, den von dem Volke abzusingenden Chorus oder Refrain, die Antwort desselben (*Hypopsalma .... quod responderetur*). Dieser Refrain hat ausser dem Endreim auch einen Mittelreim (*pace .... judicate*), besteht also eigentlich aus zwei kürzeren Versen, eben weil er als des Volkes Antheil am Gesange auch am nächsten dem Masse der Volksweisen sich anschliessen musste (vgl. Anm. 10), wie denn überhaupt dieser Psalm, nach des Verfassers ausdrücklicher Angabe, ganz volksmässig gehalten (*ad ipsius humillimi vulgi* u. s. w.), und daher blos rhythmisch (*non aliquo carminis genere* u. s. w.; *carmen* hier, wie oft, für eigentlich metrisches Gedicht nach dem Muster der altklassischen, im Gegensatz zu den bloss rhythmischen, volksmässigen *psalmis vulgaribus*, *canticis rusticis* u. s. w. gebraucht) und gereimt ist (vgl. Anm. 8 und 9), aber eben dadurch ein höchst merkwürdiges Beispiel uralter, jedoch durch den gelehrt-kirchlichen Geschmack schon einigermassen modificierter Volksweisen gewährt. — Noch wird zwar dem heil. Augustinus ein anderes Lied mit Refrain zugeschrieben: *Antidotum contra tyrannidem peccati* (bei A. L. Follen, Alte christliche Lieder und Kirchengesänge. Elberfeld 1819. 8. S. 108 — 111); allein dessen viel zu kunstmässige (überschlagende) Reimstellung und der schon ganz nach Art der provenzalischen Kunstlieder construierte Strophenbau lassen nicht zweifeln, dass es einer viel späteren Zeit angehört (vgl. Mohnike, Kirchen- und litterar-historische Studien und Mittheilungen. Stralsund 1825. 8. Thl. I. S. 14). — Vielleicht könnte man aber in dem von Muratori (col. 709) mitgetheilten, ebenfalls volksmässigen *Rhythmus canendus militibus, mutinensis urbis custodibus*

c. 924, die beiden, zwischen den zwei einreimigen Tiraden (einmal 18, und dann wieder 16 Verse, die alle auf *a* ausgehen) eingeschalteten, und durch einen davon verschiedenen Reim (auf *is*) gebundenen Verse für eine Art von Refrain ansehen.

18) Durch *Carole* und *Espringale* oder *Espringerie* bezeichnen die Trouvères gewöhnlich die beiden Hauptgattungen der damals üblichen Tänze, wie z. B. im *Roman de la Violette*, *p.* 306, *v.* 6587—88:

> Ni furent pas mis en defois
> *Les caroles, les espringales.*

Gerade so in: *Was schaden tantzen bringt* die *umme genden tentz* und der *springende tantz* (s. Haupt und Hoffmann, Altdeutsche Blätter, Bd. I. S. 55—56). *Carole* hiess nämlich der Reihen oder Rundtanz (den man heutzutage in Frankreich *Branle*, in Belgien *Rondeau* nennt), bei dem die Tanzenden, sich bei den Händen haltend, einen Kreis bildeten, und mehr herumgingen, als eigentlich tanzten oder sprangen; daher sagt Jacques Brétex in seiner Beschreibung der *Tournois de Chauvenci* 1285. (*Annotés par feu Philibert Delmotte, ... et publ. p. H. Delmotte. Valenciennes* 1835. 8.), *v.* 2947:

> De çà karolent, et cis dansent.

Daher kommt aber auch *carole* und *caroler* nicht von *chorea*, wie Ménage, Roquefort u. A. gemeint haben, sondern von *carrus, car, char*, und zunächst von *carrau, charau*, d. i. *carrière, voie, chemin*, Weg, Gang, Umgang (von dieser letzteren Bedeutung des Umgehens oder Umkreisens lassen sich recht gut alle übrigen des mittellateinischen *carola* herleiten, s. Ducange und Carpentier u. d. W., und letzterer hat ganz Recht, wenn er davon sagt: *Omne id hac voce significari videtur, quo aliquid circumsepitur et vallatur*; vgl. auch Delmotte's *Glossaire* zu dem oben angeführten Werke Brétex u. d. W. *Carole*, und *Roman de Brut*, *I. p.* 385). Zu diesen umgehenden Tänzen sang man nun Liedchen, ebenfalls *Caroles*, *Chansons de carole* oder *Chansonnettes à carole* genannt, die von einer Person vorgesungen und deren Refrains im Chore wiederholt wurden; diess ergibt sich aus folgenden auch für die Geschichte des Refrains nicht unwichtigen Stellen:

> Ceste gent dont je vous parolle
> S'estoient prins à la *Carolle*;
> Et *une* dame leur *chantoit*,
> Qui Lyesse appellée estoit,
> Bien sceut chanter et plaisamment
> Plus que nulle et mignotement.
> Son *bel refrain* moult bien lui suist,
> Car de chanter merveiller fist.
> Très bien se sçavoit débriser,
> Férir du pied et renvoisier
> (*Roman de la Rose*, *v.* 748 ff.).

> Et les dames se départoient (*l.* déportoient)
> A Chauvenci joieusement,
> Et *karolent* molt cointement
> Une *karole* si très-noble,
> Que jusques en Constantinoble

Ne de sà jusques en Compostelle
Ne cuit-je c'on véist ains plus belle.
Les dames *main à main se tiennent*,
Et tout ainsi comme elles viennent
Se prent chascune à sa compaigne
Ne nus hons ne s'i acompaigne.
Ainsi *s'en vont faisant le tor;*

. . . .

Et Madame de Lucenbour,
Cui Diex doint hui très-bien bon jor,
Comança de cuer à *chanter:*
„Ausi (*l.* En si) bonne compagnie
„Doit-on bien joie mener".

(Jacques Brétex, v. 3086 ff.).

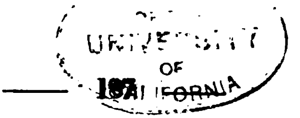
Escuyer saillent pour *respondre*
Là où on *chante les karoles*,
En fais, en dis et en paroles,
En toute joie resbaudie

(ebenda, v. 2370 ff.).

Quant on ot servi à plenté,
De toutes pars se sont levé,
Dont véissiés *carolles* prises,
Errant a *une* dame emprise
Ceste chançon mignotement:
„Toute vostre gent
„Sont lis plus joli du tournoiement;
„J'aime loiaument,
„Toute vostre gent,
„Et pour ce le di qu'il ont maintien gent
„Toute vostre gent"

(*Li Roumans dou Chastelain de Coucy, p. p. M.* Crapelet. *Paris* 1829. 8. p. 33).

Et *la dame prist à chanter*
Pour la compagnie esjouir:
„Chascuns se doit esbaudir
„Mignotement,
„Qui vit amoureusement;
„Sans plaindre et faire souspir,
„Chascuns se doit esbaudir;
„Car amours par son plaisir
„Amy aprent,
„Si qu'il est de maintien gent.
„Chascuns se doit esbaudir, etc."
A ceste chançon hautement
Chanterent tuit et respondirent,
Et li servant des més servirent
Par tout moult honnourablement,
Mès jou en parleray briément.
Li mengiers fu moult délitables,
Et quant orent osté l'estables
Et servi ainssi con on dut,



Ma dame de Faiel s'esmut,
Et d'entre les rens se leva
Et *prist entour soy sà et là*
Par les mains dames, chevaliers,
Pour caroller, et *dist premiers*
Ceste chançon de sentement:
„J'aim bien loiaument,
„Et s'ay bel amy,
„Pour qui di souvent,
„J'aim bien loiaument;
„Cest miens liegement
„Je le say de fy:
„J'aim bien loiaument,
„Et s'ay bel amy."
Quant ot dite ceste chançon-cy,
Si *recommença à chanter*
Une autre dame haut et cler
D'une autre chançon de cuer gay;
Mès dire ne conter ne say
Les chançons que on y chanta:
Car je croy c'on ne vit pieça
Feste de caroller plus gente
(ebenda, p. 128—129).

Die hier eingeschalteten *Chansons de carole* haben schon ganz die Form der *Rondeaux*, und im *Roman du Renart* wird daher ein solches Tanzlied auch schon *Rondet de carole* (*Tome IV*, *Renart le Nouvel*, *p.* 417; — vgl. noch ebenda p. 224—225 und 310, wo dieser Tanzart Erwähnung geschieht) genannt. — Eine ähnliche Beschreibung einer solchen *Feste de caroller* mit den eingeschalteten Anfängen der Tanzlieder enthält auch der *Roman de la Violette*, *p.* 6—10. — Dass das englische *Carol* anfänglich dieselbe Art des Tanzes und die dazu gehörigen Tanzlieder bedeutet habe, und wie sich hieraus die späteren Bedeutungen entwickelt haben, ersieht man aus den von Burney (*General History of Music*, *Vol. II. p.* 342 - 343) und Charles Richardson (*A new Dictionary of the Engl. lang. London* 1836. 4. u. d. W.) zusammengetragenen Stellen. Im Englischen hat sich nämlich dieses Wort erhalten, und zwar nicht nur in der allgemeinen Bedeutung von Gesang, sondern auch in der besonderen von Jubel-Lobgesang, geistlichem Gesang, frommem Lied. — Vgl. auch *Christmas Carols*, *ancient and modern; including the most popular in the West of England, and the Airs to which they are sung. Also Specimens of French Provincial Carols. With an Introduction and Notes. By* William Sandys. *London* 1833. 8. besonders p. CXVI ff. der lehrreichen *Introduction*, wo auch die früheren englischen und einige französische Sammlungen der Art verzeichnet sind. Auch von diesen geistlichen *Carols* haben die meisten Refrains. — Endlich finden wir noch im Boccaccio (*Decamerone*, *Giorn. II. Nov.* 10, und *Giorn. VI. Nov.* 10 zu Ende) folgende Stellen hierüber: *menando Emilia la carola, la seguente canzone da Pampinea, rispondendo l'altre fù cantata*... und *E poichè bagnati si furono e rivestiti, perciocchè troppo tardi si faceva, tornarono a casa, dove trovarono le donne che facevano una carola ad un verso che facea la Fiammetta*; wozu in Beziehung auf *verso* Galvani (p. 28) bemerkt: *Troppo note sono le ballate, ed io qui le sottintenderei volontieri.*

19) So wurde z. B. aus dem berühmten *Jeu de Robin et Marion* des Adam de le Halle der Refrain des Liedchens *Robins m'aime, Robins m'a* so beliebt, dass man ihn bei mehreren Chansonnetten jener Zeit angebracht findet (vergl. Dinaux, I. p. 51). — Manchmal wurden sogar beliebte Refrains, die schon durch allgemeine Verbreitung zum nationellen Gemeingut, zu stehenden Aus- oder Zurufen oder zu eigentlichen Sprichwörtern geworden waren, aus verschiedenen anderen Liedern, vorzüglich aus volksmässig gewordenen oder eigentlichen Volksliedern, einem und demselben Liede angehängt, so dass jede Strophe desselben mit einem anderen Refrain schloss, die daher, jeder für sich betrachtet, in Bezug auf diess Eine Lied ihre eigentliche Natur als Wiederholungsverse oder Kehrreime verloren, die aber alle zusammengenommen und in Hinsicht auf ihren bekannten Ursprung und ihre allgemeine anerkannte Geltung doch noch diesen Namen verdienten, indem zwar alle Strophen eines solchen Liedes nicht mit demselben, aber doch mit einem Refrain schlossen, und so, wenn auch nicht eine wörtliche, doch eine formelle Wiederholung statt fand. Eines der ältesten Beispiele dieser Anwendungsart des Refrains ist das halb lateinische, halb deutsche Spottlied auf den Klerus in der erwähnten Münchner Lieder-Handschrift (abgedruckt bei Docen, Misc. II. 207—208, und Soltau, Hundert historische deutsche Volkslieder. Leipzig 1836. 8. S. 41—42, worin sogar auch ein romanischer Refrain, *avoy! avoy! alez avant*, vorkommt); und in der Trouvères-Poesie z. B. die *Pastourelle* des Perrin d'Angecourt, bei Laborde, II. 151; — *La Chastelaine de Saint Gille* in Barbazan's *Fabliaux et Contes, éd. de Méon, vol. III. p.* 369—379; — *Ci commencent les Proverbes au conte de Bretaigne* in Capelet's *Proverbes et dictons populaires. Paris* 1831. 8. *p.* 169 — 185 (ich werde später von diesem merkwürdigen Gedichte, in dem jede Strophe mit einem eigentlichen Sprichworte schliesst, ausführlicher sprechen); — und *La Description des Religions* (*ordres monastiques*) *par* le Rois de Cambray (in *Oeuvres de* Rutebeuf, *p. p.* Jubinal, *vol. I. p.* 441 — 448) wo ebenfalls jede Strophe mit einem Sprichworte schliesst.

20) Vgl. Laborde, II. p. 148; — und *Hist. litt. de la France, vol. XVI. p.* 270. — So mussten z. B. in den monatlichen *Congrégations* des *Puy d'Escole de Rhétorique* von Tournai alle Preisgedichte (*Chansons*, *Fatras*, *Ballades*, *Rondels* u. s. w.) über einen von dem *Chief d'Escole* aufgegebenen Refrain gemacht werden, und ihre Sammlung ist unlängst unter dem Titel erschienen: *Ritmes et Refrains Tournésiens, Poésies couronnées par le Puy* d'*Escole de Rhétorique de Tournay* (1447 — 1491). *Extraites d'un ms. de la Bibl. publ. de Tournai. Mons* 1837. 8. (*Tiré à* 100 *exempl.*). In den vorgedruckten Statuten dieser Gesellschaft wird ausdrücklich festgesetzt (p. XVIII): *Item donra ou envoiera le dit Chief d'Escole de bonne heure et jour compétent à tous ceulx de la dite compaignie ung refrain de balade ou d'aultre taille de réthorique honeste, sur lequel seront tenus ouvrer et recorder* (d. i. sagen) *ouvraige honeste tous ceulx de la dicte compaignie, sur peine, qui en déffauldroit, de payer sans déport au prouffit de table, dix deniers maille tournois d'amende, excepté le dit chief qui ne sera tenu de ouvrer sur son refrain s'il ne luy plaist, et encoire le donroit davantaige sans gaignier.*

21) S. *Introduction à la Chronique de* Philippe Mouskes, *II. Partie,*

p. X ff. v. 4—7, 36—39, 59—62, 81—84, 130—133, 156—159. — Dieses Gedicht bildet ein höchst merkwürdiges Gegenstück zu unserem Ludwigsliede; denn es besingt den Sieg des westfränkischen Königs Ludwig III. über die unter ihrem Anführer Warmund (*Guaramundus*, *Gormont*) eingefallenen Normannen bei Saucourt im Jahre 881, worauf man lange unser Ludwigslied selbst fälschlich bezog, und ist offenbar auf jene, in der bekannten Stelle des Hariulfus (*Hariulfi, monachi S. Richarii Centulensis, Chronicon; Cap. I. de gestis Francorum*, bei D'Achery *Spicileg. Paris.* 1723. *fol. Tom. II. p.* 322) erwähnten romanischen Volkslieder auf diesen Sieg (*sed etiam patriensium memoria quotidie recolitur et cantatur*; — dagegen heisst es in unserem Bruchstück, das nicht viel jünger ist als Hariulf's Chronik, v. 326: *Ceo dist la geste h Seint-Richier*—) basiert, deren Form selbst, besonders in den mit Refrain schliessenden mehr lyrischen Stellen, sich erhalten zu haben scheint. Das Gedicht ist nämlich noch in achtsilbigen Versen und in einreimigen oder vielmehr meist nur noch assonierenden Tiraden, das einzige, bisher bekannt gewordene Beispiel der Art, und schon diese, noch ganz volksmässige Form zeugt für die frühe Abfassung dieser *Chanson de geste*, wenn auch die Handschrift erst aus dem Ende des zwölften oder Anfang des dreizehnten Jahrhunderts sein sollte (vgl. oben Anm. 10; — und Reiffenberg, p. VII — IX, CCCXXVII, und Post-scriptum: *Gormont et Isembart*).

22) Ueber diesen refrainartigen Ausdruck *Aoi* vgl. Michel's Glossaire zur *Chanson de Roland* unter diesem Worte (zu den dort angeführten Stellen könnte man noch hinzufügen: *La mort du Roi Gormont*, v. 209, *Avoi! beau frère Hugelin*, — und die von J. Grimm, Gramm. III. 302, und Hoffmann, *Horae belg. VI.* 245, nachgewiesenen in deutschen und niederländischen Gedichten) und besonders *Additions p.* 314, wo er schon auf dem rechten Wege war, den Ursprung dieses Ausrufes zu finden, aber sich durch das klassische Evoe (*Εὐοῖ*) wieder irre leiten liess. Denn *Aoi*, *Avoi*, *Avoy* u. s. w. kommt allerdings von *Evovae*, dieses aber keineswegs von *Evohe*, sondern „enthält die Vocale aus den Wörtern *Seculorum Amen*, und soll ungefähr eben das in der lateinischen Kirche sein, was bei den Hebräern *Sela* und bei den Griechen *Diapsalma* war. Auf allen sogenannten Differenzien (von verschiedenen wurden sie auch *Definitiones* genannt) die nichts anderes als eigentliche Finalcadenzen sind, wurde es gebraucht" Forkel, Allgem. Gesch. d. Musik, Bd. II. S. 178; — vgl. auch Antony, Archäolog.-liturg. Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. Münster 1829. 4. S. 21 und 24); also eigentlich ein kirchlicher Refrain (Psalm-Tropus), der in der Folge auch bei anderen geistlichen Liedern (besonders bei den Antiphonen in den *officiis sanctorum*, wie die in Michel's *Rapport*, *Paris* 1838. 4. *p.* 17—18, mitgetheilten Beispiele, und die in der *Chronique de Champagne, Revue mensuelle etc. Reims*, *Ière année* 1837. *Tome II. p.* 284, abgedruckte, zu der *Prose de la Fête de l'Ane* gehörige *Antienne* beweisen, wo aber ebenfalls, so wie schon früher von Millin, *Voyage dans les départemens du midi de la France. Paris* 1807. 8. *vol. I. p.* 69, das *Evovae* mit dem bacchischen *Evoè* fälschlich zusammengestellt wird), dann auch bei weltlichen, unter dem Einfluss des Kirchengesanges und der gelehrt-kirchlichen Poesie gebildeten (wie hier bei der *Chanson de Roland*) angewendet, und endlich ganz allgemein als Ausruf der Verwunderung, Aufmunterung u. s. w. gebraucht wurde (so-

gar in den *Vaux-de-Vire* des OLIVIER BASSELIN u. A. treffen wir noch auf diesen Ausruf als Refrain gebraucht, freilich in der noch mehr verstümmelten Gestalt von *Enneovoy* und *Enne hauvoy*; s. *Vaux-de-Vire d'*OLIVIER BASSELIN, *p. p.* L. DU BOIS. *Caen* 1821. 8. *p.* 107 und 171; — und dieselben, *p. p.* F. TRAVERS. *Paris* 1833. 12. *p.* 183), und daher ganz gleiches Schicksal mit andern ähnlichen kirchlichen Refrains (wie z. B. *Kyrie*, *Alleluia* u. s. w.) hatte.

23) Vgl. oben Anmerkung 10. — Diese kürzeren, den langzeiligen Tiraden oder Strophen angehängten Schlussverse, die gewöhnlich nicht über die Hälfte der langen betragen durften, hiessen im Provenzalischen *Biocz* oder *Bordos biocatz*, d. i. Verstheile oder Halbverse in Bezug auf die langen oder ganzen (s. RAYNOUARD, *Lexique roman* unter *Bioc*; — und der *Marques de* SANTILLANA sagt davon in seinem berühmten Briefe, bei SANCHEZ *Colleccion de poesias castellanas ant. al siglo XV. Tomo I. p. LV: aunque en algunos asi de las unas como de las otras hay algunos pies truncados que nosotros llamamos medios pies* [nun *pies quebrados*], *è los Lemosis*, *Franceses*, *è aun Catalanes*, *bioqs*), auch *Bordonetz* und selbst *Bordos* (s. RAYNOUARD, unter *Bordos*), und wiewohl letzteres überhaupt Vers hiess (wohl von dem mittellateinischen *burdo*, onomatopoetisch für Gesumme, Gebrumme, daher *burdo*, Hummel, und *burdones, calami seu tubae aeneae, quae fere tubas referunt et earum sonum*, ... *calami majores organorum qui graviorem sonum edunt*, *vel ipsa organa* u. s. w. *Du Cange* unter *Burdo*; französ. *bourdon*, *bourdonner*, *bourdonnement*, ital. *bordone*, span. *bordon*, die um eine Oktave tiefere Basssaite (der brummende Bass) oder Grundstimme, die den Grundton oder die Dominante anschlägt und hält, daher wohl für Gesang und gesungene Worte, d. i. Verse überhaupt, wie bei DANTE, *Purgatorio XXVIII.* 6. *Che tenevan bordone alle sue rime*, und bei SANTILLANA, *p. LIV* und *LVI*, *pies è bordones*, *pies ò bordones*, also mit *pies*, d. i. Vers überhaupt, noch gleichbedeutend gebraucht), so scheint man doch damit vorzugsweise die kürzeren, refrainartig wiederholten Schlussverse bezeichnet zu haben, die, wie die Grundstimme, die übrigen begleiteten und zusammenhielten (so noch im *Diccionario de la Academia espannola*, unter *Bordon*: *En los instrumentos de cuerda cualquiera de las mas gruesas que hacen el bajo. Chorda*, *nervus major.* — *El vicio*, *que se comete en la conversacion*, *repitiendo ciertas palabras á manera de estribillo* u. s. w. . . . . — *Poet. Verso quebrado que se repite al fin de cada copla. Intercalaris versus.* — wiewohl die letztere Bedeutung vor der zweiten stehen sollte, die offenbar davon abgeleitet ist. — Vgl. COVARRUVIAS, *Tesoro de la lengua castellana*, unter *Bordon*), und in dem richtigen Gefühle, dass diese refrainartig wiederholten, meist kürzeren Schlussverse die Stelle des eigentlichen Refrains vertraten, hat man diesen selbst im Englischen *Burden* oder *Burthen* genannt (vgl. GUEST *II. p.* 290, der, obgleich *Burthen* und *Wheel* auch öfters synonym gebraucht werden, durch ersteres den eigentlichen Refrain, *the return of the same words*, durch letzteres die refrainartige Wiederholung eines besonderen, von dem der Strophe verschiedenen Rhythmus am Ende derselben, *the return of some marked and peculiar rhythm* und durch *Bob*, *a very short and abrupt wheel or burthen*, am meisten dem *Bioc* der Troubadours ähnlich, bezeichnet, und ebenda, p. 324—353, die verschiedenen durch die Anwendung all dieser Arten des Refrains in der englischen Poesie entstandenen Strophenbildungen erläutert). — Ob man noch zu derselben Wortfamilie das provenzali-

sche *Borda*, das altfranzös. *Borde*, neufranzös. *Bourde*, englische *Bourd*, niederländische *Boerde* und ersische *Burdan* d. i. Scherz-, Spottgedicht, Spass, Lüge, rechnen dürfe, wage ich nicht zu entscheiden; so viel aber scheint mir gewiss, dass dieses Wort romanischen Ursprungs, und etwa durch die Vermittelung des Englischen erst ins Irische und Ersische gekommen sei, und nicht umgekehrt (vgl. dagegen Mone, Uebersicht der Niederländ. Volks-Lit. S. 32; das ebenda dazu gestellte *Bardas*, Satyre, gehört gar nicht hieher, sondern hängt mit *Bard*, Barde, zusammen). — Vielleicht wären auch die verlängerten Schlusszeilen, und die Schlüsse der Abschnitte von drei bis vier gleichen Reimen in unseren mittelhochdeutschen erzählenden Gedichten in Reimpaaren noch zu dieser refrainartigen Wiederholung besonderer Rhythmen oder Reimstellungen am Schlusse der Tiraden oder Strophen (*Wheel*) zu rechnen (vgl. Koberstein, Grundriss, S. 115—116).

24) Beispiele von einer so allbekannten Sache zu geben, wäre ganz überflüssig; die nächste beste Sammlung schottischer, englischer, spanischer u. s. w. Volkslieder liefert sie vollauf; ja sogar die türkischen Volkslieder (*Scherki* oder *Türki*) haben sehr häufig Refrains, wovon jede türkische Liedersammlung den Beweis liefern kann.

25) So sagt z. B. Hildebertus, *Archiep. Turonensis* (*Opera*, *ed. Beaugendre. Paris.* 1708. *fol. Expositio missae*, *col.* 1111): *Responsorium dicitur a respondendo*, *eo quod uni inchoanti nititur*, *ut laudem universus referat populus*; und (*de mysterio missae*, ebenda *col.* 1137): *de Graduali*:

> Illorum monitis, dum *responsoria* cantat,
> Edocet *assensum* se tribuisse *chorus*.

Vgl. Gerbert, *de cantu et musica sacra*, *vol. I. p.* 46 — 52, — und Mone, Anzeiger 1837. Sp. 317.

26) Cotelier (*SS. Patr. qui temp. apost. flor.... opp.*, *rec... Jo. Clericus. Amstelod.* 1724. *fol. Tom. I. p.* 264 — 265) hat gezeigt, dass die alte lateinische Uebersetzung des *τὰ ἀκροστίχια* durch *initia versuum* falsch und gerade das Gegentheil *ἀκροτελεύτια*, d. i. *extrema versuum seu clausulae* darunter zu verstehen sei (vgl. auch Gerbert, *I. p.* 46—47 und 170—171; und Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Bd. V. S. 236—237); doch scheint der Irrthum der alten lateinischen Uebersetzung (*Franc. Turriano*, *S. J. interprete. Antverpiae* 1578. *fol.*) durch einen wirklich stattgefundenen Gebrauch, wenn auch aus viel späterer Zeit (in der abendländischen Kirche des 9ten und 10ten Jahrhund.) veranlasst worden zu sein. Denn in den von Jos. Metzler mitgetheilten *Epigrammata*, *seu Hymni sacri illustr. virorum antiq. Patrum monast. S. Galli*, *studio Henr. Canisii* (in der *Bibliotheca Patrum. Lugd. Tom. XXVII. p.* 508) findet man mehrere Kirchenlieder und Litaneien Notker's (*Balbulus*), Hartmann's, Ratpert's u. A. mit einem Refrain, der in der That in der Wiederholung der Anfangsworte der ersten Verse oder der ersten Zeile (*initia versuum*) besteht.

27) Ueber das Alter und die ursprüngliche Weise des Respon-

soriengesanges haben zwei der gelehrtesten Liturgen sich also geäussert, nämlich MARTENE (*Tractat. de antiqua ecclesiae disciplina in divinis celebrandis officiis. Lugd.* 1706. 4. *p.* 19: *Responsorius* (*psalmus*), *cum cantore seu lectore singulos sigillatim psalmi versiculos canente chorus eosdem versiculos respondebat seu repetebat* (*Responsoria enim, ut ait Sanctus Isidorus lib. I. c.* 8. *de divinis off.*, *ab Italis longo ante tempore sunt reperta, et vocata hoc nomine, quod uno canente chorus consonando respondeat*). *Qui ritus ab ipso Evangelii exordio in Christianis conventibus videtur fuisse statim admissus, utpote promptus ac facilis, quo posset etiam imperita plebs psalmos concinere, quos neque memoria, neque scripto tenebat.* — Und der Cardinal TOMMASI (*Jos. Mar. Thomasii opera omnia, ad mss. codd. recens. notisque auxit Ant. Franc. Vezzosi. Romae* 1747 — 1754. 4. *vol. IV. Praefat. in nov. ed. p. XVII*): *At licet certum sit responsorio cantu veteres christianos usos esse,* .... *Thomasius docet duplici:* „*Primo ab ipso ecclesiae nascentis exordio unus cantor aliquid praecinebat, et deinde chorus illud idem succinendo canebat. Vetustiori huic canendi formae altera deinde invecta, qua quod semel a cantore decantatum fuit, non semel tantum a choro repeteretur, sed saepius: ut puta, si cantori psalmum canenti chorus singulis psalmi versiculis absolutis respondeat succinendo brevem aliquam aut ejusdem psalmi, aut alterius cujusvis, sententiam.*“ Früher also wurde das Absingen der Psalmen mit einem *Coro*, dann mit einem eigentlichen Refrain von dem Chore, d. i. dem versammelten Volke oder der Gemeinde (denn erst später vertraten dessen Stelle eigene Sänger-Chöre) begleitet (vgl. die ausführlichere Entwickelung dieser Ansicht bei TOMMASI selbst, *Opera, vol. III. Praefat. auctoris ad lectorem, fol. F.* 2. r° und v°; und GERBERT, *I. p.* 51 — 52).

28) Ueber die liturgischen Formeln vgl. AUGUSTI, Denkwürdigkeiten, Bd. V. S. 197 ff. — Ueber das *Kyrie eleison* insbesondere noch HOFFMANN, Gesch. des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeit, S. 4 ff.; — und über das *Halleluja:* E. F. WERNSDORF, *de formula veteris ecclesiae psalmodica: Hallelujah. Viteb.* 1763. 4. — *Dissertazione sopra l'origine, significato, uso e morali ammaestramenti per la divota recita dell' Alleluja. Velitri* 1749. 8. — *Lettre sur quelques singularités de l'office des fous, et de l'Alleluja; extr. du Mercure de décembre 1726*, in der *Collection des meilleurs dissertations notices et traités particul. rel. à l'hist. de France* ..... *p. MM.* C. LEBER, J. B. SALGUES et J. COHEN. *Paris* 1826. *Tome IX. p.* 336 — 351. — Vgl. auch GERBERT, *I. p.* 56 — 60, — 112 — 113, — 338 — 340, — 403 — 408.

29) So sagt z. B. schon PONTIUS MEROPIUS PAULINUS (*Opera, ed.* J. B. LEBRUN. *Paris.* 1685. 4. *vol. I. Epist. XXXII. ad Severum, p.* 202):

Hinc senior sociae congaudet turba catervae,
Alleluja novis *balat* ovile choris.

30) Vgl. DURANDUS, *Rationale divini officii, Lib. V. c.* 2, *no.* 32: *Est autem neuma, seu jubilus, ineffabile gaudium, seu mentis exultatio habita de aeternis* .... *et fit neuma in unica, et finali littera antiphonae, ad notandum, quod laus Dei ineffabilis, et incomprehensibilis est.* — Vgl. Jo. BELETHUS, *Explicatio off. div. c.* 38; und GERBERT, *I. p.* 408.

31) DURANDUS, *Lib. VI. c.* 114, *no.* 3: *Hi autem versus Tropi vocantur, quasi laudes ad Antiphonas convertibiles:* τρόπος *enim graece,*

conversio dicitur latine. — Und Jo. Belethus, c. 59: *Tropi dicuntur, quia prius canitur versus, ac postea eleison: et iterum versus, et eleison deinde.* — Vgl. Gerbert, I. p. 340, — und über die Tropen zum *Kyrie* insbesondere p. 375—377.

32) Durandus, *Lib. IV. c.* 22: *Et nota secundum Isidorum quod prosa est producta ratio a lege metri resoluta, sic dicta eo quod sit profusa: sequentia vero dicta est, quia pneuma jubili sequitur.* — Ich werde in der Folge Gelegenheit haben, die geschichtliche und formelle Entwickelung dieser für die gegenwärtige Untersuchung überaus wichtigen Gattung von Kirchenliedern ausführlicher zu besprechen.

33) Gerbert, I. p. 409: *Recte etiam* (De Vert) *observat post expositorem missae, saec. XVI. olim melodiam sequentiarum conformem fuisse melodiae ipsius Alleluja.*

34) Dass daher das *Alleluja* seine ursprüngliche Natur eines eigentlichen Refrains auch im *Cantus allelujaticus* bewahrte, ist auch die Meinung des gelehrten Cardinals Tommasi, der zugleich die Art und Weise angibt, wie dieser Kirchengesang nach dem älteren Ritus vorgetragen wurde; er sagt nämlich davon (*opera, Tom. IV. Praefat. auct. ad lectorem p. XIII*): *Quo in loco obiter adnotandum censeo, Alleluja, quod in missa cantatur, verum esse Responsorium, quamvis unico vocabulo constet; unum namque in antiquis mss. gradualibus Alleluja invenitur ante versum; sed ter dicebatur, semel a praecentore, et mox a choro toto; tum dicto versu a praecentore, iterum illud chorus repetebat:* d. h. also wenigstens dreimal, wenn nur Ein Vers eingeschoben wurde; wurden aber mehrere (zwei bis drei) Verse dazwischen gesungen, so wurde es nach jedem dieser Verse wiederholt, und zwar vom Chor gewöhnlich mit Neumen (*cum neumate*, d. i. mit einem Nachlaute auf *ja, ja, ja* u. s. w.). Es galt daher die Regel, die auch schon Tommasi (*opera, Tom. V. p. XXVIII*) aufgestellt hat: *Hinc generatim dici posse juxta ritum veterem arbitramur, ut quotiescumque versum habeat Alleluja, repeti ipsum debeat* (vgl. auch Martene, *cap. XXV. de Alleluja*; u. p. 74, 482, 538; — Gerbert, I. p. 405). Dass dieselbe Regel auch bei den aus dem *Cantus alleluj.* hervorgegangenen und eine Fortsetzung desselben bildenden Sequenzen, wenigstens anfänglich, gegolten habe, ist höchst wahrscheinlich. So findet man in den alten handschriftlichen Sequenziarien, in denen die Melodien noch am Rande des Textes mit sogenannten Neumen (musikalischen Tonzeichen) notiert sind, das *Alleluja* zwar nur einmal (gewöhnlich roth, über den Neumen) ausgeschrieben, und ohne Neumen (weil die Melodie dieses Refrains ohnehin als aus den Antiphonarien und Gradualen bekannt vorausgesetzt wurde; man vgl. die Fac-simile No. I. II. IV; in späteren Hss. ist das *Allel.* oft schon ganz weggelassen, wie man aus der Vergleichung des Fac-simile III mit II ersehen kann); aber eben dadurch scheint man, wie in den Gradualen, angedeutet zu haben, dass es nach jeder Langzeile (*versus*) zu wiederholen sei, und dass hier ursprünglich (*juxta ritum veterem*) dasselbe gegolten habe, was Tommasi in der zuletzt angeführten Stelle (die in der Folge, wenn ich von den Gradual-Responsorien ausführlicher handeln werde, ganz mitgetheilt werden soll) von dem *Cantus alleluj.* als Regel aufgestellt hat. Ueberdiess spricht noch für diese Annahme, dass selbst noch unter den späteren Sequenzen, in denen man das *Alleluja* gewöhnlich nur zu Anfange oder am

Ende (nach der ersten oder letzten Langzeile oder Halbstrophe) ausdrücklich wiederholt, oder schon durch einen anderen eigentlichen Refrain oder refrainartigen Ausgang ersetzt findet, die an besonders feierlichen und allgemeinen Kirchenfesten (wie z. B. zu Weihnachten, Ostern, Frohnleichnam u. s. w.) abgesungenen, und selbst noch ihnen nachgebildete volksmässige Kirchenlieder in den Vulgarsprachen das *Alleluja* nach jedem Verse oder nach jeder Strophe ausdrücklich wiederholt haben. Ein anschauliches Beispiel davon gewährt die schon von GERBERT (I. p. 414) erwähnte Sequenz *Cantemus cuncti melodum nunc alleluja* auf den Sonntag (oder Sonnabend vor) *Septuagesima*, an dem bekanntlich das *Alleluja* zum letztenmal vor Ostern gesungen, oder, wie man im Mittelalter sagte, begraben wurde (vgl. über diesen Gebrauch die Anmerk. 28 angeführte *Lettre sur l'All.* und HALTAUS, *Calendarium*, unter *Septuagesima*; — und über das *officium allelujaticum* an diesem Tage BINTERIM, Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der christ-katholischen Kirche, Bd. IV. Th. I. S. 406); von welcher Sequenz, da sie in den bekannten Sammlungen nicht vorkommt, ich nach der Hs. der k. k. Hofbibliothek No. 1845 (auch die Hss. No. 1043 und 1821 enthalten sie, jedoch ohne Notenzeichen) im Facsimile (No. I) und die in Choralnoten transponierte Melodie nach zwei äusserst seltenen, ebenfalls im Besitz der k. k. Hofbibliothek befindlichen, im 16ten Jahrh. gedruckten Hymnarien (sonderbarer Weise ist diese in allen neueren Sequenziarien fehlende Sequenz die einzige hier vorkommende) in der Musik-Beilage No. I. mitgetheilt habe. Dazu will ich nur bemerken, dass das *Alleluja* (*neuia*) auch dieser Sequenz, obgleich nach jeder Langzeile ausdrücklich wiederholt, doch auch in der Hs. ohne Neumen ist (die über dem rothen *Alleluja* am Rande stehenden Neumen gehören wie immer zur ersten Langzeile; in der ebenfalls noch aus dem 11ten Jahrh. stammenden Hs. 1043 fehlt das *Allel.* am Rande, aber die Sequenz hat die Aufschrift *In Septuagesima* AEVIA; und in der vielleicht um ein Jahrh. jüngeren Hs. 1821 steht das *Allel.* weder am Rande noch in der Aufschrift, wohl aber, wie in den anderen, am Schlusse jeder Langzeile), daher es unbezweifelt, wie ein eigentlicher Refrain, immer nach derselben als bekannt vorausgesetzten Melodie gesungen wurde (in den beiden gedruckten Hymnarien, in denen, wie meist in den Druckwerken, das *Alleluja* weder am Rande noch in der Aufschrift mehr besonders erwähnt vorkommt, weil man entweder voraussetzte, dass man die zur Sequenz gehörigen Finalkadenzen ohnehin aus den Antiphonarien oder Gradualen kenne, oder es wirklich schon in der Regel ganz wegliess, hat zwar diese Sequenz schon vier verschiedene Alleluja-Melodien, jedoch kommt die erste mit geringen Veränderungen zweimal, die zweite vierzehnmal, wovon sechs transponiert sind, die dritte fünfmal, und allein die vierte nur einmal vor; die fünf Schlusswiederholungen des *Alleluja* sind als Varianten der 1sten 2ten und 3ten zu betrachten, da die Unterschiede sich nur auf einzelne Intervalle beziehen; es hat daher auch hier das *Alleluja* die Natur eines eigentlichen Refrains auch in musikalischer Hinsicht noch grösstentheils bewahrt). — Ja noch in Kirchenlieder-Sammlungen des 16ten und 17ten Jahrhunderts findet man noch häufig volksmässige lateinische (*cantica vulgaria*) und auch diesen nachgebildete deutsche Weihnachts-Oster-Frohnleichnams-Lieder u. a., in denen nach jedem Reimpaar, manchmal sogar nach jedem Verse, das *Alleluja* ausdrücklich wiederholt wird; z. B. bei CORNER *Magnum Promptuarium Catholicae devotionis. Viennae* 1672. 4. p. 278, 324; — LEISENTRIT, *Catholisch*

Gesangbuch. Budissin 1584. 8. *vol. I. fol.* 30 *v°*, 31, 48, 134, 145, 147 *v°*, 163 *v°*; — *II. fol.* 192, 193 *v°*; — *Schöne alte Catholische Gesang und Rüff auf die fürnemste Fest des jars* u. s. w. *Jetzt zum drittenmal gebessert und gemehrt. Tegernsee*, 1581. 12. *fol.* 65, 66, 67, 108 *v°*, 112, 165, 180, 188; — *Geistliche Ringeltentze. Aus der heiligen Schrifft. Vor die Jugent.* 1550. *gedruckt zu Magdeburg durch Hans Walther. kl.* 8. *fol. B VI r°*, *Der XXIII. Psalm in einem Ringeltanz verfasset*; von Jacob Kliber; — und *fol. B VII v°*, *Ein Lobgesang der Kinder*, *am Ringeltanz*, *aus dem LXIV. und LXVI. Psalm gezogen*; von Valten Vogt; in beiden *Alle.* nach jedem Verse. — Daher sagt der Verf. der *Lettre… sur l'Allel. p.* 350 — 351: *Quelques-uns ont conjecturé que c'est la répétition de l'alleluia, introduite ou continuée par le chant grégorien, qui a servi de modèle à toutes les répétitions usitées depuis dans d'autres mots et que c'est même de là qu'elles ont été autorisées. Je ne m'oppose point absolument à cette pensée, si l'on entend seulement parler de la musique d'église.* Aber aus der Kirchenmusik ging auch dieser Refrain wieder in geistliche und weltliche Volkslieder über, ja mehrere tragen sogar den Namen davon, in denen natürlich das *Allel.* als eigentlicher Refrain am Schlusse jeder Strophe oder Halbstrophe ein- oder mehrmal wiederholt wird; so heisst es in dem provenzalischen *Evangile de Nicodème* (bei Raynouard, *Lexique roman, Tome I. p.* 578):

Tuyz adoro Nostre Senhor;
.I. cantz cantero d'alegror,
Alleluia, que dis aytan.

So findet man z. B. in Goerres Altd. Volks- und Meisterliedern ein geistliches Volkslied, Die drei Marien, S. 317—319, mit dem Refr. *Allel.* nach jeder Strophe; und unter den von J. Desnoyers im *Bulletin de la Société de l'histoire de France*, *Tome I. Paris* 1835, *P. II.* mitgetheilten *Chansons historiques et politiques des XVIe et XVIIe siècles, p.* 293. *No. LXXXIV. Les Alleluya sur les baricades.* 26 *aoust* 1648; — und p. 294. *No. LXXXV. Le salut des Partisans.* 28. *octobre* 1648, mit dreimaligem *Alleluja* nach jeder Halbstrophe; — ja sogar noch ein provenzalisches politisches Volkslied aus unseren Tagen führt den Titel *Cansoun Nouvelo. Sur l'air Alleluia, alleluia, alleluia* (fliegendes Blatt), und hat ebenfalls am Schlusse jeder Strophe ein dreimaliges *Allel.*; zur Probe stehe die erste Strophe hier, die zugleich die Veranlassung und Zeit der Abfassung angibt:

Noustei Bourboun soun revengus,
De long-ten nous quittaran plus;
Canten toui coumo d'esglaria,
Alleluia, alleluia, alleluia.

35) Schon in den Notker'schen Sequenzen kommen mehrere der Art vor; so z. B. mit vorherrschendem Auslaut auf *a*: *In galli cantu* (bei B. Pez, *Thesaur. anecd. Tom. I. P. I. c.* 18); *Paris II.* (c. 24); *Alia in festivitatem St. Michaelis* (c. 33: *Adcelebres Rex coelice laudes cuncta. Pangat jam canora caterva symphonia, ….. Quo in coaeva jam gloria condecantemus alleluja*); *De Sta Trinitate* (c. 40); — auf *e*: *De Sanctis innocentibus* (bei Jod. Clichtov, *Elucidatorium ecclesiast., Paris.* 1556. *fol., fol.* 175). — Noch viel auffallender und regelmässiger wird diess in den späteren Prosen, in denen schon alle Langzeilen (oft auch die Hemistiche) auf

a oder *e* auslauten, und daher schon eigentliche einreimige Tiraden bilden; wie z. B. auf *a*: *In adventu Domini* (bei Clichtov, *fol.* 167 *v°*); *In nativitate Domini* (ebenda *fol.* 169 *v°*); *De sanctis innocentibus* (ebenda *fol.* 175 *v°*); *In eodem festo Epiphaniae* (ebenda *fol.* 178 *v°*); *In ascensione Domini* (ebenda *fol.* 186; Schluss: *In qua tibi cantemus omnes halleluia*); *De sancto Andrea* (ebenda *fol.* 199); u. s. w. (von auf *e* auslautenden ist mir unter diesen späteren kein Beispiel bekannt, und überhaupt ist in den Mess-Prosen oder Gradual-Tropen der Auslaut auf *e* viel seltener, weil in der Regel der Refrain *AlleluiA* sich ausdrücklich daranschloss, oder stillschweigend dazu gedacht wurde). Uebrigens hat diesen gewiss nicht zufälligen Auslaut schon Durandus bemerkt, und den rechten Grund davon deutlich genug bezeichnend, nur im Geiste seiner Zeit auch mystisch, gedeutet indem er sagt (*lib. V. c.* 2. *no.* 33): *Sane neumae, quae in missa fiunt, repraesentant gaudium: quae potius fieri solent in e, ut in κύριε ἐλέησον, vel in a, ut Alleluia, quam in aliis vocalibus, ad notandum gaudium spirituale, quod nobis restitutum est in partu Virginis, cui facta est mutatio hujus nominis Eva in Ave* u. s. w. (Vgl. Gerbert, *I. p.* 339). — Was die hier erwähnte Verwandlung des *Eva* in *Ave* betrifft, so liebten es bekanntlich die Dichter des Mittelalters sehr, mit diesen beiden Worten mystisch zu spielen, wovon ich als Beispiel eine auch für die Geschichte des Refrains und überhaupt für die gegenwärtige Untersuchung mehrfach interessante Chanson des Gautier de Coinsi im Anhange unter No. IIII. geben will, deren gütige Mittheilung ich Hrn. Francisque Michel verdanke.

36) So z. B. am Anfang in der berühmten *Prosa de nativitate Domini* des heiligen Bernhard:

Laetabundus
Exultet fidelis chorus,
Alleluja:

in der nicht nur alle Langzeilen auf *a* auslauten, sondern auch, wenn man sie, wie hier die erste, in ihre rhythmischen Glieder abtheilt (wie z. B. in *Opera Si* Bernhardi, *ed. Mabillon*, *Tom. V. c.* 921 — 923, und meist; doch bei Corner, p. 278, noch in Langzeilen), das Schlussglied aller genau ebensoviel (vier) Sylben hat wie das der ersten, d. i. das *Alleluia*, und also recht eigentlich die Stelle dieses Refrains vertritt, was noch mehr durch die Melodie dieser Schlussglieder bestätigt wird, welche in denen der sechs ersten Langzeilen (Halbstrophen) ganz gleich ist, und in denen der übrigen nur unwesentlich (melismatisch) davon abweicht, und daher die Natur eines musikalischen Refrains (Final-Cadenz) bewahrt hat (eben deshalb gilt als Regel, wie ich später zeigen werde, dass die Choräle der Prosen oder Sequenzen, wenn auch schon in den Texten die Stelle des eigentlichen Refrains nur der gleiche Auslaut oder Reim vertritt, gleiche Final-Cadenzen oder musikalische Refrains haben, wie aus der in der Musikbeilage No. II. nach einer Hs. der k. k. Hofbibliothek (Musik-Sammlung, *A. N.* 47. *E.* 7) mitgetheilten schönen Melodie dieser in mehr als einer Rücksicht höchst merkwürdigen Sequenz ersichtlich ist (man bemerke noch, dass hier diese Sequenz nicht wie gewöhnlich in den Drucken mit *Amen*, sondern mit *Maria*, und in der aus anderen Hss. ebenda mitgetheilten Variante sogar noch mit *Alleluja* schliesst). Ebenso in der, nach der Melodie des *Laetabundus* gehenden Sequenz

De Sancto Egidio (im *Graduale Pataviense. Viennae Austr. Joh. Winterburger.* 1511. *fol. fol.* 250 *v°*):

> Egidio psallat coetus
> iste letus,
> *Alleluia.*

und in der Sequenz *In Dedicatione templi* von Adam de St. Victor (bei Clichtov, *fol.* 196):

> Hierusalem et Sion filiae,
> Coetus omnis fidelis curiae,
> Melos pangat jugis laetitiae:
> *Haleluia.*

Und zu Ende, z. B. in der in der vorhergehenden Anm. angeführten Prosa *In ascensione Domini;* — in der des Adam de St.-Victor *In Dedicatione ecclesiae* (bei Clichtov, *fol.* 197 *v°*, Schluss: *Sine fine dicentia, haleluia. Amen.*); — und in der *De Sa. Maria Magdalena* (nach der Hs. 1043, *fol.* 6 *v°*, Schluss: *Cunctis te laudantibus, Alleluia.* — vgl. Clichtov, *fol.* 224 *v°*, wo aber schon, wie oben im *Laetabundus* und öfter, statt *Alleluja* bloss *Amen* steht).

37) Einige Prosen schlossen mit gar keiner liturgischen Formel, sondern mit einem ihnen eigenthümlichen, aber auch noch eigentlichen, Refrain, wie die von Gerbert (*I.* 340 — 341) und Moléon (*Voyages liturgiques de France. Paris* 1718. 8. *p.* 193) angeführten mit dem Rfr. *fabrica mundi*; und die Prosa *In Natali Domini* des Hildebertus Turonensis (s. dessen *Opera, col.* 1342 — 43) mit dem Rfr. *Die ista* (gleichsylbig mit *Alleluja*) nach jeder Halbstrophe. — Besonders aber hatten die Prosen zu den Marienfesten den Namen der Mutter Gottes selbst, *Maria*, häufig zum Refrain: so z. B. die Prosa *De Visitatione beatae Mariae* (bei Clichtov, *fol.* 222 *v°*, wozu schon dieser bemerkt hat: *Id tamen peculiare est huic prosae et dedita opera in ea observatum, quod omnes ejus versus* [d. i. Langzeilen] *post primum desinunt in Mariae nomen, ipsumque semper habent in calce repositum.* — Nach der Melodie dieser Prosa, die anfängt *Sancti spiritus assit nobis gratia*, findet man in einem hugenottischen geistlichen Liederbuche, *Le second livre des chansons spirituelles* u. s. w. o. O. 1555. 32. p. 45 — 48, ein Spottlied, *Des abus Papistiques*, in welchem den dreizeiligen Halbstrophen, ausser dem Reim auf *a* der Schlusszeilen, noch ein eigentlicher Refrain, *Escoutez son cas* u. s. w., angehängt ist), und *Sequentia de beata virgine*, in der Musikbeilage No. III. nach der in der vorigen Anm. erwähnten Hs. der k. k. Hofbibl. mitgetheilt, in welcher ebenfalls die Melodie des Refrains *Maria* im wesentlichen dieselbe bleibt, und also auch ein musikalischer Refrain (Final-Cadenz) ist (vgl. die vorhergehende Anm.). — Daher kommen auch *Maria*, *Sancta Maria*, *Ave Maria* u. s. w. fast ebenso häufig, wie *Kyrie* und *Alleluja*, als Refrain kirchlicher oder geistlicher Volksgesänge vor, wie z. B. lateinischer bei Follen, S. 11 und 89; — Leisentrit *I. fol.* 51 *v°*, 62 *v°*; — deutscher, bei Hoffmann, Gesch. d. d. Kirchenlieds, S. 23; — Docen, Miscell. I. S. 286; — in Mone's Anzeiger f. 1834. Sp. 373 und 1835, Sp. 45; — Schöne alte cathol. Gesang und Rüff, fol. 77 *v°*, 88 (das *Te deum laudamus*, deutsch mit dem Refr. *Maria*), 250 *v°*. *Ein schöner Rueff von allen heil. Engeln*, erste Zeile jeder Strophe mit dem

Refr. *Kyrie*, zweite mit *Alle. Alle.*, dritte mit *Maria*), 266; — holländischer bei Hoffmann, Holländ. Volksl., S. 28—29; — Mone, Niederländ. Volkslit., S. 182; — englischer bei Warton, *vol. II. p.* 150; — italienischer, in Girolamo Benivieni (geb. 1453, gest. 1542), *Opere, Venetia* 1522. 8. *fol.* 150 *v°*, *Seguita Laude di Nostra donna*; — endlich französischer, bei Thaumassy, *Essai sur les écrits politiques de Christine de Pisan. Paris* 1838. 8. *p.* 171—181; *Prière à Notre-Dame*, mit dem Refrain *Ave Maria*; — dass aber auch hier viel ältere Lieder mit diesem Refrain vorkommen, dafür diene zum Beweise das einfach-schöne anglo-normandische *Ave Maria* aus dem 13ten Jahrh., das ich, aus *Ms. Arundel.* im *Brit. Mus. No.* 248, durch Hrn. Thomas Wright's Güte im Anhange unter No. V. mittheile.

38) Nur zwei Reimarten der mittellateinischen Poesie entwickelten sich zunächst aus der Volkspoesie, die *leonini* und die *caudati*, d. i. unmittelbar gereimte Hauptzeilen oder Hemistiche, und unmittelbar gereimte Langzeilen, die ersteren aus der einfachen Aneinanderreihung oder Verbindung zweier kurzen Verse der Volkslieder, die letzteren aus der epischen Verlängerung oder Verschmelzung derselben in eine Langzeile mit einer Mittelruhe oder einem Einschnitt (Cäsur; also zweitheilig, und nicht ohne Einfluss des klassisch-heroischen Metrums; vgl. Anm. 10) aber mit Verlegung des Reimes in die Zeilenschlüsse (*caudas*, daher *caudati*; beide also das charakteristische Merkmal des volksmässigen Reimes, die Unmittelbarkeit (Schlagreim, *rime plate*, vgl. Anm. 9) noch bewahrend. *Caudati* hiessen nämlich jene Langzeilen (sei es bloss rhythmische, oder eigentlich metrische, wie Hexameter und Distichen), von denen entweder alle, oder mehrere, oder wenigstens zwei nur durch denselben End- oder Schlussreim gebunden waren, zum Unterschiede der *leonini* (Mittelreime) oder Langzeilen, deren Hemistiche (Halbverse) mit einander unmittelbar reimten (S. *De cognitione metri*, in den Altd. Blätt. I. 212—218; Eberhard von Béthune, *Labyrinthus, tertius tractatus, v.* 113—124, bei Leyser, *Hist. poet. et poemat. medii aevi, p.* 832. — Daher nannte man auch noch nach der strophischen Auflösung der Langzeilen die den Strophen oder Halbstrophen angehängte meist kürzere Schlusszeile *cauda*; s. die im 14ten Jahrh. geschriebene *Ars Rithmicandi* in *Reliquiae antiquae. Scraps from anc. Mss., ... ed. by* Th. Wright *and* J. O. Halliwell. *No. I. London* 1839. *p.* 32). Die früheste, roheste Art der *caudati* sind bloss auf denselben Vocal auslautende Langzeilen (*circa* 270 *Commodianus Afer, christianus poeta, postremi carminis omnes versus syllaba, in o desinente, terminavit; quod primum et rude caudatorum superest initium.* Santen zu *Terent. Maur., p.* 205; — so das alphabetische Volkslied des hl. Augustinus, so noch viele der älteren Prosen; daraus entstanden die langzeiligen einreimigen Tiraden und Strophen, wie aus leoninischen Versen die kurzen höfischen Reimpaare (diess sind die beiden Hauptformen aller nicht zur Kunstlyrik gehörigen Gedichte des Mittelalters, und sie haben sich auch in der That aus dem Volks- und Kirchengesang entwickelt). Diese Art der *caudati* besteht aus zweitheiligen Langzeilen, jedoch, wie gesagt, ohne Mittelreim. Die *caudati tripertiti* hingegen vereinigten beide Reimarten, indem die ersten beiden Glieder der Langzeilen unter einander leoninisch reimten; die dritten aber, oder die Schlussglieder, mit einander durch Endreime verbunden wurden, von denen sie mit um so mehr Recht den Namen trugen, als eben sie, wie ich gezeigt zu haben glaube, ursprünglich eigentliche Refrains waren, und dann, deren Stelle vertre-

tend, die alleinige Reimverbindung auch in dieser Art von Langzeilen ausmachten; denn erst später, bei der immer allgemeiner und bestimmter werdenden Anwendung des Reimes auch in der lateinischen, vorzüglich kirchlichen Poesie nach dem Muster der sich gleichmäsig entwickelnden Volkspoesie, suchte man auch die rhythmischen Abschnitte der Mittelglieder durch Reime vernehmbarer zu machen, und zwar — in dem richtigen Gefühle, dass diese parallelen Glieder ursprünglich Hemistiche einer Langzeile (entsprechend den kurzen Reimpaaren oder zweizeiligen einreimigen Strophen der Volkslieder) waren, denen ein Refrain (woraus eben das dritte oder Schlussglied entstand) angehängt wurde — indem man sie durch Schlagreime (leoninisch) mit einander verband. Aus diesen dreitheiligen Langzeilen entstanden also (nach ihrer strophischen Wiederauflösung in ihre Grundelemente) Strophen, die schon durch ihre analoge Form mit einer noch bis auf den heutigen Tag in Volksliedern häufig vorkommenden, der zweizeiligen, einreimigen Strophe mit Refrain (oder Refrainzeile), auf ihr ächt volksmässiges Princip hinwiesen (diese und die zweizeiligen einreimigen Strophen ohne Refrain sind ja die einfachsten Grundformen des Volksliedes —), wenn man es auch (wie ich es wenigstens versucht habe) nicht historisch nachweisen könnte. — Als man nun den Reim, nach dem Vorgange der rhythmischen (volksmässigen), auch in die eigentlich metrische (gelehrte) lateinische Poesie einführte, bildete man sogar nach dem Muster dieser Strophen oder dreitheiligen Langzeilen dreitheilige gereimte Hexameter, und hiess sie *Dactilici tripertiti caudati.... qui ex omnibus dactilis constant preter ultimum et tribus partibus in scansione dividuntur et bini* (zum wenigsten nämlich) *finaliter consonant* (*De cognitione metri*, *p.* 214; — doch findet man auch ganz so gereimte Hexameter, die nicht aus lauter Daktylen bestehen, wie z. B. das *Carmen LXIV ad sanctam Virginem* des S. Petrus Damianus, bei Muratori, *Antiq. ital. III.* c. 699 — 700; wiewohl der daktylische Rhythmus sowohl in diesen, als auch in den bloss rhythmischen Langzeilen dieser Art, und zwar eben weil sie sich dem Rhythmus des Hexameters zu nähern suchten, vorherrschend ist, was mir aber eine unwesentliche, mehr zufällige Eigenschaft jener Langzeilen zu sein scheint; vgl. Lachmann, Ueber die Leiche, S. 427 u. 429). Ja es gab unter diesen Hexametern wieder eine besondere Art, *circulati* geheissen, wenn nämlich alle auf dasselbe Wort (also noch mit einem eigentlichen Refrain, und dadurch bedeutsam auf den Ursprung dieser Reimart hinweisend —) endeten (*De cognit. metri*, *p.* 217 — 215). — In *Dactyl. tipertit. caudat.* hat z. B. Bernhard von Cluny (um 1140) ein langes Gedicht *de contemptu mundi* abgefasst, und sagt in der vorausgeschickten Zuschrift an seinen Abt, den ebenfalls als Dichter sehr berühmten Peter von Cluny, über diese Form folgende merkwürdigen Worte: *Id enim genus metricum, dactylum continuum, exceptis finalibus trochaeo vel spondeo, tum etiam sonoritatem leoninicam servans, ob sui difficultatem jam pene, non dicam penitus, obsolevit. Denique Hildebertus de Laverdino, qui ob scientiae praerogativam prius in episcopum* (Cenomanensem), *post in metropolitanum* (Turonensem) *promotus est, Vuichardus Lugdunensis canonicus, versificatores praestantissimi, quod pauca in hoc metro contulerint, palam est. Quorum Hildebertus, dum illam peccatricem Mariam* (*loquor Aegyptiam*) *hexametris commendaret, hoc metro tantum coloravit versus. Vuichardus vero plus minus viginta, in sua illa contra quosdam Satyra. Quorsum haec? illud scilicet intelligatur, quod non nisi Deo cooperante, et sermonem confirmante, res libellos eo scripsi metro, quo vix illi paucissimos versus* (s. *Varia*

doctorum piorumque virorum, *de corrupto ecclesiae statu*, *poemata*, *ed.* Math. Flacius Illyricus. *Basileae* 1557. 8. *p.* 245. — Ebenda, p. 415 — 416, *Dactylici leonini in Romam* u. s. w.... und hier, wie oben von Bernhard, *leonini* genannt, weil mehr auf die Reimpaare, als auf die Refrainzeilen Rücksicht genommen wird; weitere Künsteleien, wie *Coniunctum dactylicum*, *Disiunctum dactylicum*, *Neutrum dactylicum* u. s. w. bei Eberhard von Bethune, p. 835). — Ich werde später zeigen, wie bald und wie allgemein die aus den *tipertitis caudatis* entstandene Strophenform auch in der Vulgarpoesie Eingang fand und nachgebildet wurde; hier jedoch muss ich schon eines für die Geschichte dieser Strophenform besonders merkwürdigen Beispieles der Art gedenken. Der bekannte mittelenglische Dichter Robert of Brunne hat nämlich in dem von Hearne herausgegebenen Theile seiner Chronik von England, welcher eine Uebersetzung der anglo-normandischen des Peter Langtoft ist (*London* 1810. 2 *Vols.* 8.) nach dem Vorgang seines Originals (dieser Theil von P. Langtoft's *Chronique d'Angleterre* ist nun im *Appendix* zu den von Th. Wright für die *Camden Society* herausgegebenen *Political Songs. London* 1839. erschienen), mehrere Stellen in dieser Strophenform abgefasst, und zwar findet sie sich, wo er sie zuerst anwendet, also abgedruckt (p. 266; offenbar folgt hierin der Herausgeber der Handschrift; vgl. ähnliche Beispiele bei Warton, I. p. 35):

For Edward gode *dede* The Baliol did him *mede*	}	a wikked boun*te*.
Turne we ageyn to *rede* And on our geste to *spede*	}	a Maddok ther left *we*.

und in der Anmerkung wird dieselbe Stelle des Originales eben so abgedruckt (vgl. Wright's erst angeführte *Political Songs*, *p.* 275, wo aber diese Stelle, so wie alle folgenden in dieser Reimform, nach der gewöhnlichen Weise in dreizeiligen Halbstrophen abgedruckt sind):

Dount le Reys Edw*ard* Du Reys Jon mus*ard*	}	Est reguerdon*e*.
Descoce seyt cum p*oet* Parfourmir nous est*oet*	}	La gest avant parl*e*. *Mss. Gall.*

So oft hingegen in der Folge dieselbe Strophenform vorkommt (nämlich p. 273, 276, 277, 278, 279 — 280, 281 — 283; und im Original, p. 286, 292 — 293, 295 — 296, 298, 300 — 303, 305 — 307, 308 — 310, 318, 322 — 323), sind die Halbstrophen nur in Langzeilen abgedruckt (wie meist in den Hss.; vgl. Warton, I. p. 37); am Rande aber jedesmal dabei bemerkt (unbezweifelt abermals nach der Hs.) *Couwe*, woraus wir also ersehen, dass Robert diese Reimart unter *Ryme couwee* gemeint, und sie gegen seinen im Prologe zum ersten durchaus in kurzen höfischen Reimpaaren (*light ryme*; vgl. Anm. 15) abgefassten Theile seiner Chronik ausgesprochenen Vorsatz (der sich vielleicht nur auf den ersten Theil bezog? — vgl. jedoch Anm. 15) dennoch angewendet habe; denn dort (p. XCIX) hatte er sich also darüber geäussert:

I made it not forto be praysed,
Bot at the lewed menn were aysed.
If it were made in *ryme cowee*,
Or in strangere, or enterlace, —
That rede Inglis it ere inowe,
That couthe not haf *coppled a kowe*,
That outhere in *cowee* or in baston
Som suld haf ben fordon,
So that fele men, that it herde,
Suld not witte howe that it ferde.

(vgl. über diese für die Geschichte der mittelalterlichen Reimkunst sehr wichtige und daher viel besprochene Stelle, besonders Tyrwhitt, *P. III. §. V. note* 56, der sie zuerst richtig erklärt hat, indem er die *cowee* und *enterlace* mit den *caudatis* und *interlaqueatis* der mittellateinischen Dichtkunst zusammenstellte; — und Guest, II. p. 282 — 288, der, wenn er auch die Entstehung der *Ryme cowee* aus zweitheiligen alexandrinermässigen Langzeilen nur sehr gezwungen zu erklären sucht, was, wie aus dem bisher Gesagten erhellt, falsch ist, doch durch die obenangeführte augenfällige Schreibweise am Ende auf die rechte Spur geleitet wird, indem er folgendes Resultat aufstellt: *When the rhiming sections, or the sectional rhimes* [die Reimpaare] *were included within brackets, the remainder of the verse* [Langzeile oder Halbstrophe] *was written as a kowe — that is, as a tail or pendant* [also recht eigentlich wie ein *versus intercalaris*, oder refrainartig—]; *and verse, which admitted of such arrangement, seems to have been called ryme cowee or tail-verse. In some kinds of verse, several rhimes were included within the bracket; and hence we may understand the difficulty, which rude and unskilful rhimesters felt in coppling a kowe, — that is, I take it, in rhiming the tail or kowe with a verse, from which it was separated by so wide an interval. — If this interpretation be the true one, the term copple does not — as W. Scott conjectured — mean a rhiming couplet, nor — as Price conjectured — an alliterative couplet, but merely the correspondence which exists between two rhiming lines, whether immediately connected, or widely separated from each other.* Kurz die parallele Construction und Verbindung der zusammengehörigen Theile, wie hier zweier Langzeilen oder Halbstrophen, damit sie ein Ganzes, eine Strophe, ein *Couplet* ausmachen).

Wenn man aber auch aus dieser Stelle schliessen könnte, dass schon zu Robert's Zeiten (in der Mitte des 14ten Jahrhunderts) die *Ryme cowee* zu den künstlicheren, dem gemeinen Manne (*lewed menn*) minder geläufigen Reimarten gezählt wurde, und dass also damals schon diese ältere durch die spätere *Ballad stanza* (die vierzeilige entweder mit abwechselnden Reimen, aus der Wiederauflösung der epischen Langzeilen in kürzere Verse entstanden, vgl. Anm. 10, oder mit zweitheiligen daktylischen, und auch nur am Ende paarweise gereimten Langzeilen, also *dactylici bipertiti caudati*) verdrängt zu werden anfing (wiewohl sich erstere, wie wir sehen werden, noch lange neben der letzteren erhielt, besonders in den wirklich abgesungenen Gedichten im Gegensatze zu den bloss gesagten), so liefert er doch selbst den besten Beweis, dass diese Reimart, wenigstens früher, eine durchaus volksmässige war, indem er und ebenso sein Original, Peter Langtoft's *Chronique d' Angleterre* (die sonst in einreimigen Alexandriner-Tiraden, d. i. Robert's *strangere*, abgefasst ist, während Robert's Uebersetzung sonst aus alexandrinerartigen Langzeilen besteht, die

paarweise theils nur am Ende, theils auch in der Mitte, d. i. *enterlace*, zusammenreimen, wodurch er also abermals seinem obenangeführten Vorsatze untreu wurde¹, sie gerade da anwenden, wo sie alten Volksliedern folgen, ja sie fast wörtlich aufnehmen; wie p. 273 (und im Original, p. 286, *E par mokerie en Englais rymaié*; denn auch hier sind diese Lieder in englischer Sprache gegeben; vgl. ebenda, *Notes*, *p.* 392—393) bei Erwähnung des Spottliedes der Schotten gegen die Engländer i. J. 1296 bei der Belagerung von Berwick unter Edward I. (*and scorned him in their song*), und p. 277 (im Original, p. 295—296, und *Notes*, *p.* 394 — 395) des Spottliedes der Engländer gegen die Schotten nach der gleich darauf folgenden Schlacht bei Dunbar (*the Inglis rymed this*), welche Spottlieder sich auch abgesondert, zwar nach etwas anderen Versionen, aber in derselben Reimart in Hss. erhalten haben (S. Ritson, *Anc. Songs*, I. *p. XLIII — XLIV*, und Chambers, *Scottish Songs. Edinburgh* 1829. 8. *Vol. I. p. IV — VI*; vgl. auch Wright's *Polit. Songs*, *Preface*, *p. XV*, und *Notes*, *p.* 390 — 391). So ist auch noch in dieser Reimart ein anderes schottisches Volkslied, welches Chambers (p. VII) aus Fabyan's *Engl. Chronicle* anführt; nämlich nach dem Sieg bei Bannockburn (i. J. 1314) sangen die Schotten:

> Maydens of Englande, sore may you mourne
> For your lemmans ye have lost at Bannockisburne!
> *With heve a lowe.*
> What! weeneth the king of England
> So soone to have won Scotland!
> *With rumbylowe.*

und Fabyan fügt hinzu: *This songe was, after many days, sung in daunces in the carols* (also hier noch in der eigentlichen Bedeutung von Tanzliedern, *Ballads*; vgl. Anm. 18, und die ebenda angeführte, dem Englischen *Carol* eigenthümliche besondere Bedeutung von Jubel-Lobgesang, geistlichem, frommem Lied, was abermals auf den gemeinsamen Ursprung, innigen Zusammenhang und die dadurch bedingte Aehnlichkeit der Formen der kirchlichen Volkslieder, „geistlichen Ringeltänz," Jubel-Sequenzen und *Laudes* und der weltlichen Lieder der Art bedeutsam hinweist) *of the maidens and minstrels of Scotland*, *to the reproofe and disdayne of Englyshmen*, *with dyvers other*, *which I overpasse.* — Könnte man daher noch zweifeln, dass die Schlusszeilen nach den Reimpaaren ursprünglich eigentliche Refrains waren, und, daraus hervorgebildet, nie ganz ihr Princip und ihre wahre Natur verläugnet haben, so würde es durch dieses Beispiel unwiderleglich bewiesen; denn der dritte und sechste Vers waren einst so allgemein beliebte Refrains (*Burdens*), wie jetzt *Derry down* u. s. w. (vgl. Chambers, a. a. O.; Ritson, I. p. LXXI; — W. Dauney, *Ancient Scotish Melodies.... With an introductory Enquiry illustrative of the Hist. of the Music of Scotland. Edinburgh* 1838. 4. *p.* 42 — 43). — Aber nicht nur die Form, sondern auch der Name von Robert's *Ryme couwee* (anglo-normandische Nebenform des altfranz. *couée*) beweist die Entstehung dieser Reimart aus den *tripertiti caudati*; denn *couée*, kommt von *coue*, *coe*, *cowe* (wie z. B. *houer* von *houe*), und dieses von *cauda*, ganz nach der Analogie gebildet, nach der das lateinische *aud* im Französischen in *ou* oder *o* übergeht (wie z. B. *laudare*, *louer*, *loer*; — *audire*, *oïr*, *ouir*; — *gaudium*, *goie*, *joie*; — *alauda*, *aloe*, *aloue* u. s. w.; vgl. Diez Gramm. d. roman. Spr. Thl. I. S. 149 und 227); selbst an dem vermittelnden *caude* fehlt es nicht:

A maintes gens fist maintes *caudes*

(*Roman d'Eustache-le-Moine*, *p. p.* Fr. Michel, v. 10, und dazu Anm. p. 88).

Noch weniger an Stellen, die beweisen, dass *coue* oder *coe* genau dieselbe Bedeutung hatte, wie das neufranzös. daraus gebildete *queue* (wie aus *cous* (*coquus*) *queux* u. s. w.); wie z. B.:

Si que ensli fu engelée
La *coe* en la glace et seelée

(*Roman du Renart*, *II. v.* 15837—38).

Devers la *coue* vint

(Turnierlied des Hue d'Oisy, bei Dinaux, *Trouv. Cambres.*, *p.* 132).

(vgl. Roquefort, *Gloss.* unter *coe*, *coue*, *cowe*; — und Barbazan, *Fabl. III. gloss.* unter *coue*, und *IV. gloss.* unter *coes*). — So heisst noch im Spanischen *Cola* (*cauda*; vgl. Diez, I. 229) *entre músicos la detencion que hacen algunos en la última silaba* (also gerade wie in dem *Alleluja Baha* —) *de lo que se canta. Tonus*, *accentus protractus*, *prolongatus*. (*Dicc. de la Acad.*), und *Cola en la música*, *un cierto modo de final prolongado*, *en el qual se van llamando*, *y esperando unas vozes á otras para fenecer juntas* (Covarrubias); und ein Reimpaar (mehr als achtsylbiger Verse) mit einem Halbvers (*quebrado de redondilla mayor*) heisst *Serventecio* (von dem provenzalischen *Sirventes*) *con cola* (vgl. Chalumeau de Verneuil, *Gramm. espagnole*, *Paris* 1821. 8. *Tome II. p.* 925). — Bekannt ist die musikalische Bedeutung der italienischen *Coda*. — Und in der Terminologie der Rederyker hiess ein die Strophe (*clause*) schliessender Halbvers *Steert*, d. i. Schwanz (vgl. Mone, Uebersicht d. niederl. Volkslitt. ält. Zeit. S. 25). — Denn auch in der ursprünglichen normalen Form der Strophen mit *rime couée* ist die Schluss- oder Refrainzeile (*cauda*) kürzer als jedes der beiden anderen Glieder der Halbstrophe oder Langzeile (Reimpaare). — Ich werde daher in der Folge diese Reimart (*tripertiti caudati*) überhaupt, der Kürze wegen und in Ermangelung einer anderen passenden Benennung, mit Robert of Brunne nur *Rime couée*, und die damit gebildeten 6, 9, 12 u. s. w. zeiligen Strophen, Strophen mit *Rime couée* nennen (Guest, II. p. 303 ff., nennt sie *Staves with tail-rhime*, und die *ryme couwee*, *tail-verse*).

39) Ausserdem, dass die Benennung Refrainzeilen durch die nachgewiesene ursprüngliche Natur derselben wohl hinlänglich gerechtfertigt erscheinen dürfte, ist sie keineswegs erst meine Erfindung; denn schon Clichtov nennt das Zusammenreimen dieser Schlussverse der Halbstrophen sehr bedeutsam *responsum*, während er für Schlagreime *consonantia* gebraucht; z. B. fol. 189 r°: *Haec prosa* (die berühmte, noch jetzt in der katholischen Kirche gesungene *Veni sancte spiritus*, die aus zehn solchen Halbstrophen, oder fünf sechszeiligen Strophen besteht, deren Refrainzeilen alle auf *ium* reimen) *rythmicae sonoritatis norma et legibus astringitur: in unoquoque versu* (d. i. Halbstrophe oder dreitheilige Langzeile) *tres complectens clausulas rythmicas: quarum singulae, septem comprehendunt syllabas penultimamque brevem. Duae earum, quae ejusdem sunt versus, mutuam inter se habent in syllabarum exitu consonantiam* (d. i. leoninisch). *Tertia vero responsum habet in simili de-*

sinentia cum tertia clausula proximi versus, aut continuo praecedentis aut sequentis. — Dass aber hierfür *responsus* nicht bloss in der allgemeinen Bedeutung, sondern in der besonderen der liturgischen Terminologie, mit Beziehung auf das Princip und die genetische Entwickelung der Prosen und dieser ihnen eigenthümlichen Reimart aus dem Responsoriengesang, gebraucht wurde, beweist, dass davon sogar noch eine den kirchlichen Gesängen nachgebildete Liederform der französischen Meistersänger oder Rhetoriker den Namen *Respons* führte, wovon z. B. Henry de Croy (*fol. a IIII. v°*) folgende Beschreibung gibt: *Respons en taille palernode* (d. i. *palinode*, von dem Wiedersingen der Refrainverse) *est vne espece de rhetorique en maniere de champt eclesiastique ou plusieurs nombres se reiectent ou corps principal.* Und in dem darauf folgenden *Exemple* bilden die sechs ersten Verse in der That eine Strophe mit *rime couée:*

A la fleur de virginite
en qui dieu print humanite
suivons le *cours*
Et prions par humilite
que humaine fragilite
baille sec*ours.*

Geistliche Lieder der Art enthält z. B. nachstehende Sammlung von Meistergesängen: *Palinodz, chants royaux, ballades, rondeaux et épigrammes à l'honneur de l'Immaculée Conception de la toute belle mère de Dieu (patronne des Normans), presentez au puy à Rouen, composez par scientifiques personnaiges* u. s. w. *A Paris, à l'enseigne de l'Eléphant (chez Fr. Regnault), petit in-8. sans date, mais vers* 1525 (vgl. *Roman d'Eustache-le-Moine, p. p.* Fr. Michel, *p.* 93, *note*). — Diese *taille palernode* wird durch folgende merkwürdige Stelle, in der von den Reimarten der *anciens Poëtes* die Rede ist, in (Th. Sibillet's) *Art poëtique françois* (*Lyon* 1556. 12. *p.* 145—146) noch mehr erläutert: *Kyrielle a este appellée la ryme, en laquelle en fin de chaque couplet vn mesme vers est toujours repeté: qu'ils ont appellé Refrain, és Balades et Chans royaux, et l'ont icy nommé Palinod, c'est à dire Rechanté. Et est ce nom de Palinod bien seant en ceste Kyrielle, laquelle se commet le plus souvent en Chans lyriques ou Odes, ou ce Palinod est plusieurs fois rechanté..... Et du Palinod tu entens aisément pourquoy elle est appellée Kyrielle.* Allerdings; weil nämlich diese Reimart aus dem kirchlichen Responsoriengesange, in dem das *Kyrie* (wie das *Alleluja*, oder ähnliche liturgische Formeln; — über das Kyrie vgl. Hoffmann, Gesch. d. deutschen Kirchenliedes, S. 15 und öfter, dem jedoch diese für seine Ansicht wichtige Benennung entgangen ist) refrainartig wiederholt wurde, entstanden ist, so dass der selbst so lange beibehaltene Name derselben noch bedeutsam auf ihren Ursprung zurückweist. Doch scheint die ursprüngliche Geltung der Schluss- oder Refrainzeilen sich in der Folge so sehr verdunkelt zu haben, dass man den sonst genau wie die *rimes couées* gereimten Strophen noch einen eigentlichen Refrain (gleichsam zur Verstärkung der Refrainzeilen, in dunkelem Gefühle der wahren Natur dieser Reimart) anhieng, wie aus dem von Richelet seinem *Dictionnaire de rimes. Paris* 1702. 8. vorausgeschickten *Abrégé de la versification* (*p. XV. Art. VII. Des vieilles rimes*) erhellt, wo er u. d. Art. *rime Kirielle* folgendes, der *Poëtique* des Gratien Dupont entnommene Beispiel davon mittheilt:

Qui voudra sçavoir la pratique
De cette rime juridique,
Je dis que bien mise en *effet*,
La Kirielle ainsi se fait.
De *plate* de sillabes *huit*,
Vsez en donc, si bien vous duit,
Pour faire le couplet par*fait*
La Kirielle ainsi se fait.

Bei den Rhethorikern hiessen die Reimpaare *rimes maitresses* und die Refrainzeilen *rimes servantes*, gleichsam „das Ganze tragende.“

40) Das volksmässig-kirchliche Princip dieser Strophenart mit *rime couée* nicht zu vergessen, und die eigentliche Natur der Refrainzeilen nicht zu verkennen (sie nicht für überschlagende Reime, und daher für ein Produkt der Kunstpoesie anzusehen) ist sehr wichtig und folgenreich, besonders für die Kritik und Classification (ob volks- oder kunstmässig) der damit gebildeten zusammengesetzteren Formen. So hat Guest, der überhaupt auf die Volkspoesie und die Grundverschiedenheit zwischen den aus ihr, und den aus der Kunstpoesie hervorgegangenen Formen viel zu wenig Rücksicht genommen hat, die *rime couée* (nach seiner Terminologie *tail verse*) zu den überschlagenden Reimen (*mixed rhime*, im Gegensatz der unmittelbar gebundenen, *continuous rhime*) gezählt, und daher die *Staves with tail-rhime* in dem Capitel *The Psalm-Staves* (was allerdings ganz gut wäre, wenn er, Volks- und Kunstmässiges abermals durcheinandermengend, unter *Psalm-staves* nicht *those combinations of verses, which resulted from the application of the mixed rhime to the Psalm-metres*, verstände), statt in dem *The Burthen*, *Wheel* u. s. w., abgehandelt, also von vorne herein in ein ganz schiefes Licht, in einen ihrem Princip und Charakter heterogenen Kreis versetzt. — So hat J. Grimm, mit seinem angebornen feinen Takte für alles Volksmässige, zwar das „Volksartige“ dieser Reimweise gefühlt (vgl. oben S. 17); aber weil ihm die ursprüngliche Natur und historisch-genetische Entwickelung der Refrainzeilen unbekannt war, die Reimpaare dennoch für „Zwischenreime“, d. i. überschlagende, angesehen (denn in der Regel reimen die Strophenzeilen, wie wir sie zum Unterschiede von den Refrainzeilen nennen wollen, d. i. die erste und zweite, vierte und fünfte einer sechszeiligen Strophe mit *rime couée*, nur paarweise; daher führt auch die *Ars Rithmicandi*, in *Reliquiae antiquae*, *ed. by* Th. Wright *and* J. O. Halliwell, *I. p.* 32, diese sechszeiligen Strophen als eine Art der dreireimigen an: *Triptongus* [*rithmus*] *fit tribus modis: primus modus est quando duae distinctiones* [d. i. Verse] *concordant simul*, *et additur cauda*, *et duae aliae simul*, *et additur cauda*, *et caudae concordant*; — dass aber manchmal alle Strophenzeilen durch denselben Reim gebunden sind, ist entweder ganz zufällig, oder eine spätere, künstlichere Ausbildung dieser Reimweise; gibt es doch Beispiele, dass alle, die Strophen- und die Refrainzeilen, durch denselben Reim gebunden werden, in keinem Falle aber wird dadurch die Natur dieser Strophenart verändert) — und eben dadurch zu einem Produkt der Kunstpoesie gemacht (vgl. Altdeutsch. Museum, II. S. 308). — Ja selbst Lachmann hat die Reime der von ihm (Ueber die Leiche, S. 426—427) angeführten *Dactylici tipertiti caudati* für verschlungene oder überschlagende angesehen, und sie daher ganz consequent mit der Reimweise unserer ältesten höfischen Kunstdichter, Veldeck und Hausen, zusammengestellt (aber nicht aus den

volksmässigen *caudatis*, sondern aus den *interlaqueatis*, einer Erfindung der mittellateinischen Kunstpoesie, sind wohl die überschlagenden Reime entstanden).

41) In der Regel sind die Refrainzeilen kürzer als die Strophenzeilen; doch fehlt es auch nicht an Beispielen, dass sie nicht nur gleich lang, sondern auch länger, ja sogar so lang wie beide Strophenzeilen zusammen sind; wodurch aber, meines Erachtens, die Natur dieser Strophenart (in Beziehung auf ihr Princip überhaupt, und insbesondere auf die Genesis der dabeï angewandten Reimart) nicht wesentlich verändert wird; denn alle diese Fälle kommen auch bei den Strophen mit Refrain in den eigentlichen Volksliedern vor, und sind meist schon durch die Melodie bedingt.

42) Vgl. *Hist. litt. de la France*, *XIII. p.* 67—70; — und De la Rue, *II. p.* 124—128. In diesen beiden Werken werden jedoch die *rimes couées* als das älteste Beispiel der überschlagenden Reime (*rimes mêlées et croisées*) in nordfranzös. Sprache aufgestellt, während Eberhard sie doch offenbar den *tripertitis caudatis* (selbst manchmal mit vorschlagendem daktylischen Rhythmus) nachgebildet hat und es erwiesen ist, dass sich bei den Nordfranzosen fast um ein halbes Jahrhundert später durch den Einfluss und nach dem Muster der Troubadourspoesie die Kunstlyrik, und mithin auch ihr Produkt, die überschlagenden Reime, entwickelt haben (vgl. Roquefort, *État etc. p.* 71 ff.; — Diez, Poesie d. Troub. S. 245 ff.). Zu so argem Missverständniss führt es, wenn man die Entstehung und die ursprüngliche Natur der Refrainzeilen verkennt.

43) *Un Sermon en vers. Publié pour la première fois par* Achille Jubinal. *Paris* 1834. 8. — Der Herausgeber bemerkt wohl (*Avis, p.* 5): *Ils* (*ces vers*) *sont même d'une facture ingenieuse* (?), *et d'un rythme difficile* (?), scheint aber nicht einmal ihre strophische Form erkannt zu haben; denn er hat sie ohne alle strophische Abtheilung wie Reimpaare abdrucken lassen. — Dass aber dieser *Sarmun* wirklich zum Vortrage vor dem Volke bestimmt war (daher ein abermaliger Beweis von der Volksmässigkeit dieser Reim- und Strophenform —), geht aus den Schluss-Strophen klar hervor, indem der unbekannte Verfasser also seine Predigt endet:

A la *simple gent*
Ai fait *simplement*
Un *simple sarmun*.
Nel fiz as letrez;
Car il unt assez
Escriz et raisun.

Por icels *enfanz*
Le fiz *en roumanz*
Qui *ne sunt letrez*;
Car miex entendrunt
La lange dunt sunt
Des enfance usez.

Auch ist dieser *Sarmun* eine wahre Strafpredigt gegen die Anmassungen der Mächtigen und Reichen und ein Trostspruch für das arme unterdrückte Volk. — Eine andere Predigt der Art, in der nicht min-

der volksmässigen Form der einreimigen Strophen, und aus derselben Zeit (dem 13ten Jahrh.) und Handschrift, war kurz vorher im Druck erschienen: *Le Sermon de* Guichard de Beaulieu. *Paris* 1834. 8. — Ueber diese Art Predigten oder moralisch-ascetischer Reden in Versen und in den Vulgarsprachen (*sermons*) vgl. Galvani, p. 208 — 209 u. 223.

44) So ist das in den *Proverbes et dictons populaires, ... publ. p.* G. A. Crapelet, mitgetheilte Gedicht von Salomon und Markolf (p. 189 — 200: *Ci commence de Marcoul et de Salemon que li quens de Bretaigne fist*) in solchen sechszeiligen Strophen abgefasst, und die dritte und sechste Zeile sind noch eigentliche Refrains, indem immer die beiden ersten Zeilen, oder das erste Reimpaar, den Spruch Salomons enthalten mit dem (in allen Strophen gleichbleibenden) Refrain *Ce dit Salemons*, und die beiden letzten, oder das zweite Reimpaar, Markolfs Antwort, (auch meist ein Sprichwort) mit dem (ebenfalls stets wiederholten) Refrain *Marcoul li respont.* — Die in Mone's Anzeiger (1836. Sp. 58 — 61) abgedruckte *Disputation de Salemon et de Marcou* hingegen ist zwar ebenfalls in der sechszeiligen Strophe abgefasst, aber die Stelle der eigentlichen Refrains vertreten schon Refrainzeilen; nämlich die auf die beiden Reimpaare folgenden, die Halbstrophen verbindenden Schlusszeilen (die dritte und sechste Zeile) haben nur den gleichen Reimausgang, der überdiess sich schon auf Eine Strophe beschränkt; nur die letzte Strophe hat statt dessen wieder die eigentlichen Refrains (*se dit Salomon,* — und *Marcouz li respon,* während in den übrigen Strophen die beiden redenden Personen bloss zu Anfang jeder Halbstrophe namentlich aufgeführt werden). — Das von Méon (*nouv. rec. I.* 416 — 436) mitgetheilte Gedicht endlich *De Marco et de Salemons* ist auch in derselben sechszeiligen Strophe abgefasst; aber den ebenfalls auf Eine Strophe beschränkten Refrainzeilen sind überdiess, wie in der *rime Kyrielle* (vgl. Anm. 39), nach jeder Halbstrophe noch die eigentlichen ursprünglichen Refrains angehängt (*Ce dist Salemons,* — und *Marcoul li respont;* — nur wieder in der letzten Strophe ist ganz die ursprüngliche Gestalt beibehalten, d. i. die Refrainzeilen sind weggelassen, und die eigentlichen Refrains haben wieder ihre Stelle eingenommen). — In derselben, von Crapelet herausgegebenen Sammlung volksmässiger Sprüche und Redensarten, welche das erste dieser drei Gedichte von Salomon und Markolf enthält, befindet sich noch ein dem Stoffe und der Form nach damit verwandtes Gedicht, oder vielmehr eine Reihe von Sprichwörtern, als deren Verfasser ebenfalls der Graf von Bretaigne bezeichnet wird (p. 169 — 185): *Ci commencent les Proverbes au conte de Bretaigne;* diese Sprichwörtersammlung besteht nämlich auch aus lauter sechszeiligen Strophen mit *rime couée*, doch ist jeder Strophe noch überdiess das eigentliche Sprichwort (in einer oder zwei Zeilen), zu dem sie nur die Einleitung oder Glosse bildet, nebst dem (eigentlichen) Refrain *Ce dit li vilains* angehängt (eine ganz in derselben Weise abgefasste Sprichwörter-Sammlung, *Les proverbes du Vilain*, führt Fr. Michel in der *Préface p. LXVI* zu seiner Ausgabe der *Chanson des Saxons. Paris* 1839. 8. *Tome I*, an); so z. B. gleich die erste Strophe, die über das Vergessen der guten alten Sprichwörter klagt:

Qui les proverbes fist
Premièrement bien dist
  Au tans qu'alors estoit;
Or est tout en respit,

En ne chante ne lit
D'annor en nul endroit:
„Que la bone denrée
A mauvaise oubliée",
Ce dit li vilains.

Die Sprichwörter sind daher hier recht eigentlich *Refrains moraux* (vgl. Anm. 19). — Genau ebenso ist auch die mittelenglische Uebersetzung dieser Sprichwörter des Grafen von Bretaigne abgefasst (aus dem Anfang des 14ten Jahrh., im *Ms. Harl. No.* 2253, *fol.* 125; — abgedruckt in *Reliquiae antiq. No. III. p.* 109—116); nur, was gewiss sehr merkwürdig, hat hier jede Strophe, statt des Schlussrefrains des französischen Originals (*Ce dit li vilains*), den eigenthümlichen *Quoth Hendyng* (d. h. eigentlich: „So spricht der Reim", denn *hending* heisst in der Isländischen Verslehre sowohl die Assonanz als der vollkommene Schlussreim; — vgl. Rask, Verslehre der Isländer, S. 22—24), und dieses *Hendyng* wird (wahrscheinlich aus Missverständniss eines späteren Aufzeichners, der, wie es scheint, die Eingangs- und Schlussstrophe dazu gemacht hat) personificiert und zu einem Sohne Markolf's gemacht, indem es in der Eingangsstrophe heisst:

Mon that wol of wysdam heren,
At *wyse Hendyng* he may lernen,
That wes *Marculves sone*

(vgl. den sehr interessanten Aufsatz *On Proverbs and Popular Sayings*, von Th. Wright, in *Cochrane's Foreign Quarterly Review, No. II. June* 1835. *p.* 391—393; — und Guest, II. p. 332—335). — Sollte nicht selbst die fünfzeilige Strophe unseres älteren mittelhochdeutschen Gedichtes von Salmân und Môrolt, das Lachmann (Singen und Sagen, S. 16) zuerst mit gewohnter Schärfe und Bestimmtheit als noch im 12ten Jahrh., und von einem Volksdichter (Gehrenden) verfasst nachgewiesen hat, nur eine Verkürzung jener sechszeiligen sein? — Wenigstens entsprechen die drei ersten Verse genau der ersten Halbstrophe, der fünfte (also eigentlich sechste) reimt mit dem dritten, so dass nur der mit dem vierten (und ebendeshalb reimlos gebliebenen) das Reimpaar der zweiten Halbstrophe bildende Vers ausgefallen zu sein scheint.

45) Da dieses Trinklied nicht nur als parodische Nachbildung der Prose des heil. Bernhard (dass auch hier die vier letzten Halbstrophen, nach dem Muster des Originales, um eine Strophenzeile mehr haben, ist, wie ich später zeigen werde, nur eine Abart von der normalen Strophenform mit *rime couée*, und ein in den Sequenzen und Volksliedern häufig vorkommender Fall, besonders gegen den Schluss der Lieder dieser Form, an deren wesentlichem, in den Refrainzeilen bestehenden Merkmal dadurch nichts verändert wird), sondern auch als das vielleicht älteste Bierlied sehr merkwürdig ist, so wird dadurch der im Anhang, unter No. VI a, gegebene Wiederabdruck desselben aus Michel's ohnehin nicht sehr verbreitetem Buche wohl gerechtfertigt sein. — Uebrigens kommen solche Parodien kirchlicher Gesänge, besonders der volksmässigen Prosen, im Mittelalter, in dem oft genug ein wunderliches Nebeneinandersein der innigsten Andacht und der frivolsten Ausgelassenheit sich zeigt, nicht selten, und noch viel häufiger seit dem 16ten Jahrh., nach der Kirchentrennung, vor, wozu auch

die stete Wechselwirkung zwischen Volks- und Kirchengesang mit beitragen mochte; denn wie einerseits viele dieser Kirchenlieder über die Melodien weltlicher Volkslieder gemacht wurden, so wurden sie andrerseits um so leichter wieder im Volksgesange parodiert. So kommt in der mehr erwähnten lateinisch-deutschen Münchener Liederhandschrift eine Parodie des *Officium missae*, das *Officium lusorum*, vor (*fol.* 93*b*. ff.), woraus ich die Parodie des Gradual-Responsoriums und der Prose *Victimae paschali laudes* als unseren Gegenstand zunächst berührend, hierhersetzen will, welche mittheilèn zu können ich abermals der Güte des Herrn Prof. Dr. Endlicher verdanke:

(fol. 94 a) GR. *Jacta cogitatum tuum in decio, et ipse te destruet.* V. *Dum clamarem ad decium, exaudiuit uocem meam, et eripuit uestem meam a lusoribus iniquis. Aevia.* V. *Mirabilis uita et laudabilis nichil.* SEQUENTIA. *Uictime nouali* çynke ses *immolent deciani.* Ses çinke *abstraxit uestes, equum, cappam, et pelles abstraxit confestim a possessore. Mors est sortita, duello conflixere mirando, tandem tres decii uicerunt illum. Nunc clamat: O fortuna, quid fecisti, pessima! Vestitum cito nudasti, et diuitem egeno coequasti. Per tres falsos testes abstraxisti uestes.* Ses çinke *surgant, spes mea, precedant cito in tabulea. Credendum est magis soli* ses çinke quatter *ueraci, quam* dritus es, *ictu (i) fallaci. Scimus istos abstraxisse uestes lusoribus; uere tu nobis, uictor* ses, *miserere.* EWANGELIUM. *Sequeutia falsi ewangelii secundum Marcam argenti* u. s. w. (Dieses Evangelium ist in Aretin's Beiträgen, Bd. I. Hft. 5, S. 78—79 ediert). — Allbekannt ist die *Prose de la fête de l'Ane* (vgl. Anm. 22. — Auch Kirchengebete wurden auf ähnliche Weise parodiert; z. B. *La Patenostre a l'Userier*, bei Barbazan, *III. p.* 99; — *Le Credo a l'Userier*, ebenda, *p.* 106; — *La Patenostre d'amours*, ebenda, *p.* 441; — *Le Credo au Ribaut*, ebenda, *p.* 445, u. s. w. — Vgl. De la Rue, I. p. 214. — Ueber deutsche Parodien lateinischer Kirchenlieder vgl. Hoffmann, Kirchenlied, S. 168 ff.). Noch viel mehr nahm diese Sitte oder Unsitte, Kirchengesänge zu parodieren, oder vielmehr über geistliche Melodien weltliche Texte, meist Spottgedichte auf den Clerus u. s. w., zu machen, seit der Kirchentrennung zu; denn nun war es nicht bloss mehr ein frivoles Spiel der Ausgelassenheit, das tief in der menschlichen Natur überhaupt begründete ironische Ueberschlagen von einem Extrem ins andere, sondern Sectenhass, die tief verletzende Schadenfreude der Parteiwuth, das höhnische Aufjauchzen über die vom Gegner gegebenen Blössen, den durch seine eigenen Waffen, wenn man auch selbst noch deren Heiligkeit anerkannte, zu vernichten, eine um so grössere Wollust war. Natürlich bediente man sich auch hierzu wieder am meisten der volksmässigen Kirchengesänge, der Psalmen und Prosen. So findet man Parodien derselben häufig in den hugenottischen Volksliedersammlungen jener Zeit, z. B. in den *Chansons demonstrantes les erreurs et abus du temps present*,.... o. O. 1542. 8. *fol. d.* 2 *v°: Prophetie des abus des prestres, moines et rasez, sur le chant de Letabundus* (da dieses parodische Spottlied nicht nur in Hinsicht des Gegenstandes ein interessantes, den verschiedenen Geist der Zeiten in derselben Richtung hinlänglich charakterisierendes Gegenstück zu dem erst erwähnten, ebenfalls das *Letabundus* des heil. Bernhard parodierenden Bierliede bildet, sondern auch in Rücksicht der Form, als ein neuer Beleg für die von mir gegebene Entwickelung der Strophen mit *rime couée*, und daher in nächster Beziehung auf die gegenwärtige Untersuchung von Wichtigkeit ist, so habe ich es im Anhang, unter No. VI b, abdrucken lassen); — ebenda, *fol. d.* 8 *r°: Des inuentions papales, sus Verbum bonum*; — ebenda, *fol. c.* 4 *r°: Des mor-*

tuaires, *aus Dies illa* (keine Uebersetzung, sondern eine, gegen die Lehre der katholischen Kirche von der ewigen Verdammniss gerichtete Parodie dieses berühmten Tractus, und, wie sich von selbst versteht, genau in der Form desselben); — im *Recueil de plusieurs chansons spirituelles*. o. O. 1555. 32. p. 236—238, eine ähnliche Parodie des Psalm XXXVII (*Cantique*; in der sechszeiligen Strophe mit *rime couée*); u. s. w. Vgl. auch Anm. 34 und 37; — und W. Dauney, p. 30—33.

46) Selbst in einem Mystère in bretonischer Sprache wird diese sechszeilige Strophe oftmals angewendet: *Buhez Santez Nonn, ou Vie de Sainte Nonne, et de son fils Saint Devy (David), Archevêque de Menevie en* 519; *Mystère composé en langue bretonne antérieurement au XIIe siècle, publié d'après un ms. unique, avec une introduction par l'abbé* Sionnet, *et accompagné d'une traduction littérale de M.* Legonidec, *et d'un fac-simile du Ms.* Paris 1837. 8. *Préface, p. XXVI: Les vers qui sont de six, huit et dix mesures, présentent, quant à la rime, un système assez remarquable. Dans une strophe de quatre vers, le premier rime avec le troisième, le second avec le dernier. Dans celle de six, les deux premiers riment ensemble, le quatrième avec le cinquième, et le sixième avec le troisième. Les six derniers vers d'une strophe plus longue riment comme s'ils etaient isolés. Il n'y a d'exceptions que dans les morceaux qui riment trois à trois ou quatre à quatre.* So ist z. B. p. 4—6 die ganze Rede des Patricius in solchen sechszeiligen Strophen mit *rime couée*, worauf *Deus pater* in derselben Strophe also spricht (p. 6):

> Ael flam dinam entent aman
> quae rac da drem lem a breman
> bed patric glan so souzanet
> comps flam familiarament
> sal delcher flam mandament
> ez vezo presant contantet.

Vgl. auch p. 16, 40 und sonst. — Uebrigens haben mich die Gründe oder vielmehr Conjecturen des Herausgebers, um das hohe Alter der ursprünglichen Abfassung dieses Mystère (*antérieurement au XIIe siècle*; also früher, als sich in allen übrigen Vulgärsprachen derlei dramatische Versuche nachweisen lassen) zu beweisen, keineswegs überzeugt; ja es scheint mir nicht viel früher abgefasst zu sein, als die Handschrift, die es enthält, nämlich im 15ten Jahrh. (p. XXVIII). Denn wiewohl ich in sprachlicher Beziehung meine Incompetenz bekennen muss, so kommt mir, abgesehen von allem übrigen, doch auch schon in dieser Hinsicht die auffallende Mischung mit romanischen Wörtern und Formen (vorzugsweise in den Reimen, was wohl auf eine Bearbeitung nach dem Romanischen hindeuten dürfte) für ein so hohes Alter höchst bedenklich vor. — Hingegen scheint mir schon die äussere, und am meisten gerade die rhythmisch-strophische Form die Aechtheit desselben überhaupt zu verbürgen; wiewohl auch hierdurch, und namentlich durch die überschlagenden Reime in den vierzeiligen Strophen (s. oben), auf eine viel spätere Zeit der Abfassung, als der Herausgeber annehmen möchte, hingewiesen wird. Noch führt der Hg. unter den bretonischen Sprachdenkmälern (p. XLVIII) andere schon im 16ten Jahrh. gedruckte Mysterien an: *Les mystéres de la Passion et Résurrection de J.-C., du trepas de la Sainte Vierge, et de la vie de l'Homme, imprimés à Paris, chez Quillevere, rue de la Bûcherie.* 1530. (vgl. auch die bibliographischen Notizen über diese und andere Dra-

men in bretonischer Sprache im *Recueil d'opuscules et de fragmens en vers patois, extraits d'ouvrages devenus fort rares. Paris* 1839. 12. *p.* 160—163. — Dieses interessante Werkchen des Herrn G. Brunet, von Bordeaux, wird selbst bald eine Seltenheit werden, da es nur in 120 Exemplaren abgedruckt worden ist). — Ueber die noch bestehende Sitte der Aufführung von Volksdramen in der Bretagne vgl. Souvestre in der *Revue des deux mondes, 4e série,* 1835, *Tome I. p.* 367—417, und *III. p.* 57—99.

47) S. *Poesias del* Arcipreste de Hita (Juan Ruiz, um 1350), bei Sanchez, *Vol. IV. p.* 12—13: *Gosos de Sa. Maria,* in sechszeiligen Strophen und noch ganz in der Sequenzenform; bei Sanchez ist jedoch die erste Strophe schlecht abgedruckt, oder war schon in der Handschrift durch den offenbar ungehörigen Zusatz der dritten Zeile, *muy digna,* verdorben; ich will sie daher rectificiert, und sowohl als Probe der beachtenswerthen Schreibweise, vgl. Anm. 38, als auch wegen der noch merkwürdigeren, vom Verf. selbst für sein Gedicht darin gebrauchten Benennung *Prosa,* die an der Nachbildung desselben nach den Kirchengesängen gleiches Namens nicht mehr zweifeln lässt, hierhersetzen:

Tu Virgen del Cielo Reyna,
E del mundo melesina,
Quiéras me oir: } Por te servir.
Que de tus gosos aina
Escriba yo *prosa digna,*

und ebenda, p. 278—279: *Cantica de loores de Sa. Maria,* ebenfalls in sechszeiligen Strophen, mit einer vierzeiligen *Cabeza* oder *Represa,* also sich schon mehr der Form der *Balata* annähernd. — Das Gedicht des Nicolas Nunnez an die heil. Jungfrau ist aus dem *Cancionero de Valencia* von 1511 bei Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas, vol. I. p.* 7, *No.* 11, abgedruckt.

48) S. *Cancionero. Toledo* 1527. *fol. CXXX v°: Pregunta de* Rodrigo Davalos, in sechszeiligen Doppel-Strophen; — *fol. CXXXI r°: Pregunta y Respuesta de* Juan de Mena, ebenso, und auch hier heisst es in der *Respuesta:*

Para dar sennor tal glosa
aun en *prosa*
uvo en mi desconfiança.

Die *Respuesta* ist dreizehnzeilig, mit verdoppelter Schlusszeile, eine bei den späteren Kunstdichtern oft vorkommende Abart dieser Form. —*Fol. CCI r°: Este es un atavio que haze un escudero y demuestra un atavio de su amiga,* in der normalen sechszeiligen Strophe. Noch findet man bei den älteren spanischen Kunstdichtern (meist noch aus dem 15ten und 16ten Jahrh.) diese Strophenform mit der eigenthümlichen, sie dem Principe der Kunstpoesie mehr assimilierenden Modification, dass die Strophenzeilen nicht mehr unmittelbar sondern überschlagend gebunden sind; nämlich die erste Zeile der ersten Halbstrophe reimt mit der ersten der zweiten Halbstrophe, und die zweite der ersten ebenso mit der zweiten Zeile der zweiten Halbstrophe; nur die Refrainzeilen haben die alte Form, den charakteristischen Typus, behal-

ten, d. h. die dritte und sechste Zeile, oder die Schlusszeilen der Halbstrophen, sind noch immer durch denselben Reim verbunden (also *abc abc*). — Diese Reimweise entstand wohl ebenfalls aus zwei dreitheiligen Langzeilen (*tripertiti caudati*), in denen aber die ersten beiden Glieder nicht mehr unmittelbar (*leonini*) sondern schon überschlagend (*interlaqueati*) gereimt waren. Beispiele von dieser Strophenform finden sich sehr häufig in den *Cancioneros*, besonders wieder in den *Preguntas y Respuestas*, und bei Faber, I. No. 94, 95, 114, 355 u. s. w.

49) S. *Laude di Frate* Jacopone da Todi (*Jac. de' Benedetti da Todi*, oder *Jacobus de Benedictis*, den man auch für den Verfasser der berühmten Sequenz *Stabat mater* gehalten hat, st. 1306). *Firenze* 1490. 8. (vgl. über diese Ausgabe Mohnike, Kirchen- und litterar-historische Studien und Mittheilungen. Stralsund 1825. 8. Bd. I. S. 399; und über Jacopone ebenda S. 335 ff.) *fol. i, VI v°: Cantico de la natiuita de Jesu Christo*, in neunzeiligen Strophen mit einem dreizeiligen *Epodo* oder *Ripresa* (d. h. eigentlich in sechszeiligen Strophen mit einer Halbstrophe, *Volta*, welche mit der *Ripresa*, deren Stelle sie vertritt, zusammenreimt, und also mit ihr wieder eine solche sechszeilige Strophe bildete, indem die Schlusszeilen aller dieser Halbstrophen, *Volte*, mit der Schlusszeile der *Ripresa* durch denselben Reim verbunden wurden; also eine Art *Ballata spingata*; vgl. Galvani, p. 169); — und *fol. m. V v°: De lamore de Christo in croce, et como lanima desidera de morir con lui*, in derselben Form, (nur dass noch überdiess die Schlusszeile der *Ripresa* und die Schlusszeilen der statt derselben angehängten Halbstrophen nicht bloss durch denselben Reim verbunden sind, sondern noch mehr refrainartig mit demselben Worte *amore* schliessen).

50) So ist in Francesco da Barberino's (geb. 1264, gest. 1348) um 1290 verfassten *Documenti d'amore* (keineswegs eine Sammlung von Minneliedern, sondern ein moralisch-allegorisches Lehrgedicht in zwölf Abtheilungen; herausgeg. von Ubaldini, Rom 1640, und wieder abgedruckt im *Parnaso italiano. Venezia, Andreola*, 1820. 12. *Vol. VII*) eine ganze Abtheilung, die *Parte quinta*, in der sechszeiligen Strophe mit *rime couée* abgefasst (vgl. auch Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia. Venezia* 1731. 4. *Vol. I. p.* 34—35, der ebenda eine auch noch in dieser Strophe abgefasste *Canzonetta* von Chiabrera mittheilt; denn dieser versuchte sich, wie Tomas Iriarte bei den Spaniern, in allen möglichen, älteren und neueren, rhythmischen Combinationen und Reimweisen). — Ueberhaupt liebte Barberino die mehr volksmässig-kirchlichen Formen und den unmittelbar gebundenen Reim, wie denn die meisten Theile seines Gedichtes aus vier- und sechszeiligen Strophen mit Reimpaaren (*versi rimati a due a due*), aus dreizeiligen einreimigen Strophen, wie *Parte sesta*, aus kurzen Reimpaaren, sonst selten bei den Italienern, wie *Parte settima*, ja sogar aus paarweise gereimten Langzeilen, wie *Parte nona*, bestehen.

51) S. *Myvyrian Archaiology of Wales, vol. I. p.* 50: *Awrec Urien. Llyfr Coch* (*Uriens gift—historical*); — *p.* 59: *Marwnad Owain ap Urien Reged* (*Elegy on Owain son of Urien*); — *p.* 70: *Marwnad Aeddon o Fon* (*Elegy on Aeddon of Mon—historical*), welche Gedichte da sämmtlich dem Taliesin (520 — 570) zugeschrieben werden, wiewohl gerade der Umstand, dass sie in dieser Form abgefasst sind, die nicht

wohl vor dem 10ten Jahrh. aus der kirchlichen in die Vulgarpoesie übergehen konnte, diese Angabe höchst verdächtig macht (ohnehin ist bekannt, dass die Waliser, wie alle Kelten, allen poetischen Denkmälern gern ein hohes Alter beilegen und sehr unkritisch dabei verfahren); — ferner ebenda, p. 164: *Cuhelyn ai Cant* (*a religious ode*); Cuhelyn soll zwischen 770 — 800 gelebt haben (?); — p. 186: *Awdyl, Cuhelyn ai Cant* (ebenfalls *a religious ode*, von demselben). — Mehr Wahrscheinlichkeit der Aechtheit aber haben folgende, ebenda vorkommende Beispiele, sämmtlich von Dichtern des 13ten und 14ten Jahrh., wie p. 395: *Grufudd ab yr Ynad Coch* (1260 – 1300), *I Dduw* (*a divine ode*); — p. 402: *Awdyl i Dduw* (ebenfalls eine Ode an Gott, von demselben); — p. 405: *Madawg ab Gwallter* (1250 — 1300), *I Grist* (*a divine ode*, an Christus; hier ist aber die Halbstrophe in zwei Zeilen abgedruckt); — p. 434: *Rhisserdyn* (1290 — 1340), *Ae Cant racllaw. I Hywel-ap Gruffud*; *No. II.* (mit *six line* untermischt); — p. 456: *Gruffud ap Maredudd* (in der ersten Hälfte des 14ten Jahrh.), *I Wenhwyfar o Fon Marwnad* (*Elegy on Gwenhwyvar*; gegen das Ende in der *six line* und zwar die erste Strophe wie gewöhnlich, die übrigen je eine Halbstrophe in einer Zeile); — p. 460: *I'er Grog o Gaer* (*To the Cross at Chester*, von demselben; zum Theil in der *six line*, und ebenfalls je eine Halbstrophe in einer Zeile); — p. 466 und 468: *I Fair*, *No. I.* und *VI.* (An Maria, die heil. Jungfrau, von demselben); — p. 524: *Awdl a gant Gruffud Gryc* (1330 — 1370; – *a divine ode*); endlich kommt in der wälschen Uebersetzung des *Officium B. Mariae*, ebenda, p. 566, ein Hymnus (*Emyn*) in der *six line stanza* vor (je eine Halbstrophe in einer Zeile). — Dabei ist zu bemerken, dass hier immer der Reim der Refrainzeilen durch das ganze Gedicht derselbe bleibt, was sich aus dem Vocal-Reichthum der wälschen Sprache leicht erklärt. Man sieht übrigens, dass auch hier der grösste Theil der in dieser Form abgefassten Gedichte geistlichen, oder moralisch-ascetischen Inhaltes ist.

52) Vgl. Simrock's Walther von der Vogelweide, S. 167 — 169. — Denn, wenn auch die *tripertiti caudati* oder Halbstrophen mit *rime couée* aus zweitheiligen Langzeilen mit Refrain, und in soweit ebenfalls aus dem Principe der Dreitheiligkeit, wie schon ihr Name zeigt, hervorgegangen sind, so ist doch dieses durch ihre strophische Ausbildung, d. h. zwei Langzeilen zu einer Strophe, und daher zu einem zweitheiligen Parallelismus (Stollen) ohne Abgesang, fast gänzlich verdunkelt worden, und was J. Grimm (Altd. Meistergesang, S. 162) in dieser Beziehung von dem System der Alliteration bemerkt hat, kann auch auf unsere Strophen mit *rime couée* angewendet werden, nämlich: „In diesem" (System der Alliteration) „habe ich zwar eine ähnliche Trilogie nachgewiesen, wobei indessen schon der Umstand einen charakteristischen Unterschied gibt, dass hier eigentlich jede Strophe aus zwei gleichen Theilen besteht, folglich in jeder Hälfte das dreifache vorkommt. Mithin zeigt es sich auch immer ganz noch beisammen, liegt im Einzelnen innerlich und nicht, wie beim Meistergesang, im Ganzen, wo es das Strophenverhältniss selbst bildet."

53) Wie z. B. das Lied an die Mutter Gottes (neunzeilig) des Meister Walther von Breisach (in Bodmer's Sammlung, II. 96b — 97b); — ein geistliches Lied (bei Wackernagel, Altd. Leseb. 2te Aufl. Sp. 895, IV; die beiden Stollen sechszeilig, und auch der zwischen ihnen stehende Abgesang hat eine Halbstrophe mit *rime couée*); — von

Ulrich von Liechtenstein, *ein ûzreise, diu ander* (Münchner Handschrift des Frauendienstes, fol. 101 b; bei Wackernagel, Sp. 642—644); zwei Sprüche (bei Bodmer, II. S. 45 und in Tieck's Bearbeitung des Frauendienstes, S. 285—286, deren beide Stollen einer sechszeiligen, und der Abgesang auch einer sechszeiligen Strophe der Art zu vergleichen ist); *Ditz ist ein reye* (Münch. Handschr. fol. 96 d, und Bodmer's Samml., II. 33b; in sechszeiligen Doppelstrophen, mit verdoppelter Schlusszeile, also wie die oben, Anm. 48, erwähnte dreizehnzeilige Nebenform dieser Strophenart); nicht zu gedenken anderer Lieder desselben, in denen die beiden Stollen zwei solche Halbstrophen, oder eine sechszeilige Strophe mit *rime couée* bilden (wie z. B. *Ein tanzwise, und ist diu zehende*, Münch. Handschr. fol. 30b, und Bodmer, II. 27a; — *Ein tanzwise, diu drizehende*, Handschr. fol. 93c, und Bodmer, II. 31a; — *Ein tanzwise, diu sehs und zweinzigest*, Handschr. fol. 99d, und ganz bei Bodmer, II. 37a; in letzterer sind noch überdiess, wie in den *Ballate spingate*, die Schlusszeilen aller drei Strophen durch denselben Reim verbunden; — vielleicht könnte man auch dessen *tanzwise, diu siben und zweinzigest*, Handschr. Fol. 89c, und Bodmer, II. 28a, Wackernagel, Sp. 636—637, hierherrechnen; so hat schon Wackernagel, Gesch. d. d. Hexameters, an die Hexameterähnliche Bildung der Langzeilen erinnert; die aber auch in Hinsicht der Mittelreime noch mehr mit den *Dactylici tripertiti caudati* zu vergleichen wären); — von Walther von der Vogelweide, Sprüche (Lachmann's Ausgabe, S. 18—20, wie die Ulrich's von Liechtenstein, und S. 105—106, ebenso, nur dass dem Abgesang noch ein Reimpaar angehängt ist); — von Gottfried von Strassburg, Sprüche (in v. d. Hagen's Ausg. II. S. 119, IV und V, jeder zwei sechszeil. Strophen gleich); — von Reinmar von Zweter, Sprüche (bei Wackernagel, Sp. 681 — 688, ebenso); vom Meisner, Sprüche (ebenda, Sp. 687—688, I und II, jeder einer neunzeiligen Strophe gleich); — vom Grafen Wernher von Honberg, ein Minnelied (Bodmer's Samml. I. 24b, neunzeilig); — vom wilden Alexander, ein Spruch vom ungetreuen Mann (Bodmer, II. 223b, in zwei sechszeiligen Strophen); — von Rost, Kirchherrn zu Sarnen, ein Minnelied, (ebenda, II. 92b, die beiden Stollen einer sechszeil. Strophe gleich, der Abgesang hat um eine Strophenzeile mehr).

54) Wie z. B. Veit Weber's Lied von dem Siege bei Murten (bei Wackernagel, Sp. 1049 — 1056; noch ganz in der normalen sechszeiligen Strophe, mit der liturgischen Schlussformel *Amen*); — in dem Volksbuch vom *Edlen Ritter Neidhart Fuchs* (Frankfurt a. M. 1556. 12. *fol. B. V r°: Hie hat ein Bawer hochzeit, vnd Neidhart was die Braut*; in neunzeiligen Strophen; — *fol. B. VIII r°: Hie hört N. in eines Mönchs weiss die Bawren zu Zeyselmauer Beycht*; ebenso; — *fol. D. IV v°: Hie findet man, wie N. vier vnd zwentig Bawren in Mönchs Kleyder anlegt, vnd sie zum Hertzog bracht*; sechszeilig). — In Volksliedern, und zwar in der normalen sechszeiligen Strophe; z. B. bei Soltau, No. 5. S. 46—47 (wenn auch nicht aus dem 13ten Jahrh., wie dort angegeben, doch jedenfalls noch vor dem 16ten); — No. 25. S. 153—157 (vor 1470).

55) So sind schon mehrere geistliche, oder moralisch-ascetische Gedichte, die insgemein dem Jacop van Maerlant (st. 1300; vgl. über ihn *Belgisch Museum voor de nederduitsche Tael-en Letterkunde, en de Geschiedenis des Vaderlands*, *uitgegeven door* J. F. Willems. *Gent*

1837—38. 8. *II. p.* 438—464) zugeschrieben werden, theils in der zwölfzeiligen Strophe mit *rime couée*, theils in ihrer dreizehnzeiligen Nebenform (vgl. Anm. 48 und 53) abgefasst (vgl. HOFFMANN, *Horae belgicae*, *I. p.* 45—46; – Beispiele aus dem *Wapen Martijn* bei VAN WYN, *Avondstonden*, *I. p.* 294 – 296, und MONE, Niederländ. Volkslit., S. 345; — und ebenda, S. 347: *En dispitacje van Rogiere ende van Janne*, eine Nachahmung des maerlandischen Werkes, in derselben Form); — ebenso geistliche Lieder aus dem 14ten Jahrh. (bei MONE, S. 171); — *Wapenlied van* JAN *den IIIe, Hertog van Braband* (von 1534; — 18 sechszeilige Strophen, im *Belgisch Museum*, *I. p.* 287); — Denksprüche in der sechszeil. Strophe (*oude Rymspreuken*, ebenda, S. 114—135; und MONE, S. 306—307); — *Dit sijn de XII article van den ghelôve*, in der 13zeil. Strophe (nach einer Handschr. a. d. zweiten Hälfte des 14ten Jahrh. in MONE's Anzeiger, 1835, Sp. 69—71); — Die erste Freude Mariae, geistliches Spiel, Prolog von 1444, in der sechszeil. Strophe (vgl. MONE, Niederl. Volkslit. S. 355): — *Ave Maria*, Glossenlied a. d. 15ten Jahrh., in der 12zeil. (ebenda, S. 169); — *Van süveren cléderen*, — und *Van vijf lettren dat wijf bediet*, Lehrgedichte in der Handschrift VAN HULTHEM's und in der Brüsseler Handschrift in sechszeil. Strophen (ebenda, S. 274 und 277); — geistliche Volkslieder aus einer Handschr. des 15ten Jahrh., in sechszeiligen Strophen (bei HOFFMANN, Holländ. Volkslieder, No. II und XV).

56) Schon in einem der ältesten Denkmäler der dänischen Poesie, der *Danske Riimkrönike* vom *Broder* NIELS (Cistercienser Mönch zu Sorö, um 1478) kommen mehrere Stellen in der sechszeiligen Strophe vor (s. MOLBECH's Ausg. derselben, Kopenhagen 1825. 8. S. XLVI—L; 1—2; 165—166; 199—213; 217—222); und so auch in der metrischen Fortsetzung der sogenannten *Stockholmske Eriks Krönnike*, die eigentlich ein Bruchstück aus NIEL's Chronik im schonischen Dialect ist (z. B. bei N. M. PETERSEN, *Det Danske, Norske og Svenske Sprogs Historie*. Kopenh. 1829—1830. 8. *II. p.* 274 - 275). — So schrieb der Priester MICHAEL (*Herr Mikkel*), an der St. Albani-Kirche in Odense, um 1496, seine drei geistlichen Gedichte *de vita hominis*, — *de creatione rerum*, — und *Rosarium beatae Mariae Virginis* (auch mit dänischen Titeln) in dänischer Sprache durchaus in dieser sechszeiligen Strophe (vgl. NYERUP *og* RAHBECK, *Bidrag til den danske Digte-Kunst's Historie*. Kopenh. 1800. 8. I. S. 51—104).

57) Ueber die Einführung und den Gebrauch der sechszeiligen Strophe im Schwedischen findet sich bei HAMMARSKÖLD, *Svenska Vitterheten. Historiskt-kritiska Anteckningar. Andra Upplagan*, *öfversedd och utgifven af* P. A. SONDÉN. *Stockholm* 1833. 8. *p.* 30 - 31, folgende merkwürdige Stelle: *Imellertid hade, under denna tid och genom dessa mäns bemödanden, äfven en annan versform, än den förut ensamt öfliga Knittelversen* (Reimpaare), *kommit i bruk för den mer beräknade och lärdare Rimkonsten. Och en ny variation erhöll den genom trenne, från sednare hälften af* 1400: *talet härstammande, troligen från Dansken af obekanta rimmare öfversatta, Svenska poemer: en Roman om Ridder Paris och Jomfru Vienna* (nach WIESELGREN, *Sveriges sköna Litteratur, en Oefverblick vid Akademiska Föreläsningar. Lund* 1833—1835. 8. *Andra Delen, I. p.* 496, scheint aber dieses Gedicht nicht in der sechszeiligen sondern in vierzeiligen Strophen mit überschlagenden Reimen abgefasst zu sein); *ett slags asketisk skrift om Radbandet* (*Rosarium*), *ursprungligen författad af den svärmande* ALANUS DE RUPE *scissa; och*

en ny omarbetning af Romanen om Konung Artus. Dessa trenne rimdikter äro alla affatade med samma slags versification, bestående i en art sexradiga stropher, i hvilka den tredje och den sjette raden motsvara hvarandra med qvinnliga rim, hvaremot den första och den andra, samt den fjerde och femte utgöra ett verspar med manliga rim. Att denna versform snart vunnit tycke och burskap, kan slutas deraf, att den igenfinnes i ett originalpoem öfver Engelbrecht Engelbrechtssons uppresning emot Konung Erik XIII (nämlich in den beiden moralisch-allegorischen Gedichten *Carmen de Engelbrecto* und *Carmen de violata fide Erico Puke publice data. Anno* 1437. vom Bischof THOMAS von Strängnäs, st. 1443; abgedruckt in *Scriptt. rer. Svecicar. medii aevi, edd.* FANT, GEIJER *et* SCHROEDER. *Upsaliae* 1828. *fol. Tom. II. P. II. p.* 161—167). — So ist der *Psalm* (*Een rikir man* u. s. w.) *af D.* ERICUS OLAI (st. 1486), *Theol. Prof. i Upsala, tryckt i Upsala af Paulus Grijs.* 1515. in neunzeiligen Strophen (vgl. WIESELGREN, *I. p.* 53—55). — Ebenso die beiden historischen Volkslieder *Om Brunkebergs slag.* 1471, und *Gothlands Visan, anno* 1444 (bei GEIJER und AFZELIUS, *Svenska Folk-Visor, II. No.* 61, und 64, wo aber die neunzeiligen Strophen in 5 und 6 Zeilen abgedruckt sind; — zu No. 64 bemerken die Hgg.: *anföres med sin urgamla melodie* [in jeder Strophe gehen nämlich die ersten beiden Halbstrophen nach derselben Melodie, und die dritte hat eine eigene; also zwei Stollen und Abgesang, oder, wie in den Sequenzen, zwei Langzeilen nach demselben Choral, die dritte nach einem eigenen], *öfver hvilken står Gothlands Visan. Denna melodie lär varit mycket allmän, då flera historiska visor och bland dem No.* 61. *efter den blifvit sjungen.* — Und WIESELGREN; *II. I. p.* 443, sagt von der *Gothlands Visan: Aefven den går på en nyare tonart, som nu inkommit och älskades*). Ein anderes historisches Volkslied, *Slaget vid Stångebro*, 1518, ist in der sechszeiligen Strophe (ebenda, I. p. 245). — Noch sind in der sechszeiligen Strophe *Gus af I. En liten Chrönike, och skämtig för the Danske, dock ganska allvarlig, ynkelig och grufvelig för the Svenske* (vgl. HAMMARSKÖLD, S. 41) und eine *Visa* des Grafen JOHANN AF HOJA (st. 1535; vgl. WIESELGREN, III. p. 151).

58) Wiewohl dieses Gedicht sich nicht selbst *Lay*, sondern nur *a bourd* (einen Schwank), oder *Gest* (Geschichte, Sage) nennt, so gehört es doch unbezweifelt zu dieser Gattung; diess beweist sein ganzer Charakter, und überdiess ist es ja nachweisbar auf ein bretonisches Lai gegründet, und beruft sich sogar noch ausdrücklich auf den (traditionellen) Helden und Erfinder (*trouvère*) desselben, dessen Namen es freilich nach seinem Zwecke parodiert hat (vorletzte Strophe):

Kynge Arthur left at Skarlyone,
With hys cokwoldes eurychone,
 And made both game and gle.
A knyght ther was, with outhen les,
That served at the kynges des,
 Syre *Corneus* hyght he;
He made this gest in hys game,
And namyd it after hys awne name,
 In herpynge or other gle.

Diess ist auch die einzige neunzeilige Strophe in diesem Gedichte, über dessen Quellen und Ausgaben man Anm. 13 vergleiche.

59) S. RITSON, *Anc. engl. metrical Romances, Vol. II. p.* 247:

Thys is on of *Brytayne layes*,
That was used *by olde dayes*,
Men callys playn the garye.

60) Ich benutze diese Gelegenheit, um ein bei der Anzeige des französischen Prosaromans *L'Histoire de Palanus, Comte de Lyon* (in den Berliner Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik, 1835, Decemb. No. 118—119) begangenes Versehen gut zu machen. Ich hatte nämlich vergessen, das *Lay of the Erle of Tolous* unter den Bearbeitungen jener Sage anzuführen, was um so wichtiger ist, als mit diesem mittelengl. Lay der französ. Prosaroman in Vielem noch so genau zusammenstimmt, dass auch diese beiden Versionen auf eine gemeinsame Quelle zurückschliessen lassen, und dadurch ein Beweis mehr geliefert wird von dem volksthümlichen Ursprung und der bretonisch-normandischen Vermittelung dieser Sage, die mit jener der *Lais d'Havelok-le-Danois, du Roi Horn*, und anderen Nordsee-Sagen ungefähr gleiches Schicksal gehabt und gleiche Wanderungen gemacht hat; nämlich von den Angel-Sachsen oder Angel-Dänen zu den Kymri oder Bretonen (Walisern und Bretagnern), und von diesen durch die Anglo-Normands oder Franzosen wieder zu den Engländern zurück. Bei unserer Sage lassen sich noch überdiess einige Länder specieller nachweisen, die sie auf ihrer Völkerwanderung berührt, und wo sie sich zum Theil festgesetzt hat; wie Lyon, Provence, Toulouse (daher ist sie wahrscheinlich zunächst aus einer südfranzösischen Version wieder in ihr Heimathland in dem mittelenglischen *Lay of the Erle of Toulous* zurückgekehrt —), Catalonien (und später sogar Italien). Trotz dieser Wanderungen und Verwandlungen hat sich aber selbst noch in dieser mittelenglischen Bearbeitung ein Nachklang von der bretonischen Vermittelung erhalten (Ritson, *Anc. engl. metr. Rom. Vol. III. p.* 144):

Yn Rome *thys geste* ys cronyculyd, y wys,
A lay of Bretayne callyd hyt ys,
And evyr more schall bee.

Und auch hier wird wohl durch den ersten dieser Verse (wie noch spät in den *Histoires tragiques* des Boaistuau auf den *gros Tome Latin* des spanischen Juden Valentinus Barruchius) auf eine lateinische Bearbeitung dieser Sage (etwa in einer Recension der *Gesta Romanorum?*) hingewiesen. — Noch will ich bemerken, dass dieser Gegenstand auch dramatisch behandelt worden ist, in dem *Mystère de la Marquise de Gaudine* (vgl. *Études sur les Mystères, p.* Onésime le Roy. *Paris* 1837. 8. *p.* 96—104).

61) Ich habe bereits an einem anderen Orte (Wiener Jahrb. der Lit. Bd. LXXVI. S. 263) bemerkt, dass J. Grimm's zwar nur auf die unvollständigen Mittheilungen Ritson's gegründete, aber desto feinsinnigere Vermuthungen von dem Verhältnisse der anglo-normandischen und der beiden englischen Bearbeitungen dieser Sage nun durch die von Hrn. Th. Wright im *Foreign Review* (*Octob.* 1835) angestellten genauen Vergleichungen bestätigt worden seien. Letzterer sagt nämlich von dem obenangeführten mittelenglischen Lay (S. 144 — 145): *Singularly enough, there is preserved a second English romance of Horn, certainly much more modern in its present form than the other, yet which woud seem to have been formed on a still older model;...* und: *that version of the story seems evidently to have been one formed on the traditional ideas of a person who lived in the north of England.* Endlich (S. 147):

Thus, the different versions of the Romance of Horn, as well as the history of Hereward's younger days, may all be so many different appropriations of an early an purely Saxon legend. — Auch er ist der Meinung Grimm's, dass das der Sprache nach zwar jüngere aber auf älteren und noch mehr volksmässig gehaltenen Traditionen beruhende mittelenglische Lay sich näher an das anglo-normandische Gedicht anschliesse, als das *Geste of King Horn.* Alle drei beruhen zwar offenbar auf alten (angel-sächsischen oder angel-dänischen) Volksliedern (etwa auch durch bretonische Vermittelung erhalten?), aber die anglo-normandische und die ältere englische Bearbeitung rühren von Kunstdichtern her, von denen daher die erstere (wahrscheinlich von einem Clerc, *Mestre* Thomas) in der Form der *Chansons de geste*, d. i. in langzeiligen, einreimigen Tiraden, die andere in zwar noch sehr rohen und ungenauen, aber doch schon nach höfischer Weise gebildeten strophenlosen, kurzen Reimpaaren abgefasst ist (es ist übrigens unwesentlich, ob man, wie Guest, II. p. 126, diese kurzen Zeilen noch für Halbverse, *sectional verses*, oder mit Ritson, I. p. C, schon für eigentliche Reimpaare gelten lassen will, je nachdem man nämlich die eine, oder die andere Seite des Charakters jener Entwickelungs-Periode der höfischen Kunstpoesie aus der kirchlichen und Volkspoesie, der dieses englische Gedicht, wie das *Lai du corn*, unser Rother u. s. w. offenbar angehört, mehr beachtet und hervorhebt; vgl. Anm. 13 und 38). Hingegen ist das in der vorliegenden Abfassung vielleicht um ein Jahrhundert jüngere (aus dem 14ten Jahrh.) mittelenglische Lay unbezweifelt das Werk eines Gestour's (volksmässigen Erzählers, Jongleurs, wie unsere fahrenden, Gehrenden), nach Wright's sehr wahrscheinlicher Annahme in der North Country, der wahren Heimath des alten Volksgesanges, entstanden, wurde zunächst zum lebendigen Vortrage vor dem Volke bestimmt (wie nicht nur aus den Eingangsworten, sondern aus dem ganzen Tone desselben erhellt), und hat sich wohl auch vorzugsweise in diesem Kreise behauptet; daher ist in ihm, trotz der späteren Abfassung oder Aufzeichnung, das germanisch-boreale Element der Sage am reinsten erhalten, diese am meisten im Sinne des Volkes aufgefasst und wiedergegeben, und der lebendig-frische Ton von Mund zu Mund fortgepflanzter Traditionen klingt in ihm noch am vernehmbarsten durch; daher ist es aber auch in einer Form abgefasst, die der der Volkslieder selbst am nächsten kommt, ja fast zur selben Zeit oder nicht viel später schon auch in eigentlichen Volksliedern angewendet wurde. Deshalb hat auch Chaucer in seinem *Rime of Sir Thopas*, worin er die *Minstrels* und *Gestours* und ihre unhöfische Manier, die Sagen vorzutragen, verspottet, dieses *Lay of Hornchild*, und nicht das *Geste of King Horn*, unter den von ihm ironisch angeführten *Romaunces of pris* genannt (*Canterb. Tales*, v. 13825—28):

Men speken of *romaunces of pris*,
Of *Hornchild*, and of Ipotis,
Of Bevis, and Sire Guy,
Of Sire Libeux and Pleindamour.

Dass er aber hier das Lay gemeint habe, beweist, ausser dem Titel, dessen Zusammenstellung mit in derselben volksmässigen oder, nach seiner Ansicht, bänkelsängerischen Form abgefassten Gedichten, von der er den ihn unterbrechenden Wirth sagen lässt (*Prologue to Melibeus*, v. 13858)

> This may wel be *rime dogerel*, quod he.

Vgl. Ritson, *Vol. III. p.* 268; — Warton, *Vol. II. p.* 268 – 269.

62) S. (E. V. Utterson), *Select Pieces of Early Popular Poetry. London* 1817. 8. *Vol. I. p.* 162:

> Yn the *layes of Britanye* that was I sowght,
> And *owt of oon* was y-brought,
> That lovely is to telle.

und p. 189:

> This tale is wreten in parchemen,
> In a story good and fyn;
> *In the first lay of Britanye.*

Diese letzte Halbstrophe heisst doch wohl nichts anderes, als: „Diese Sage findet sich, auf Pergament geschrieben, in einem guten und feinen Historienbuche, zuerst aber als bretonisches Lay"; — und nicht, wie z. B. De la Rue, I. p. 13, zu meinen scheint, *le premier des lais bretons*, d. i. *le mieux fait ou le plus anciennement composé;* oder wie Warton, II. p. 430 – 431, den Dichter sagen lässt: *he* (*the writer*) *calls his story the first Lay of Britanye.*

63) Eine in der Natur der Sache gelegene Beschränkung; denn alle Refrainzeilen durch denselben Reim zu binden, oder auch nur das längere Festhalten desselben Reims in den Refrainzeilen, wäre in längeren Gedichten theils ebenso beschwerlich für den Vortragenden, als ermüdend für den Hörer gewesen, theils entstanden sie, wie die epischen, aus der Verschmelzung mehrerer kürzerer (eigentlicher Volkslieder), deren jedes ohnehin schon einen eigenen Refrain oder refrainartigen Schlussreim der Strophen hatte.

64) Vgl. Tyrwhitt, *Essay etc. Part. III.* §. *VIII: and in the fourth* (*metre*, d. i. *the six line stanza*) *we have nothing of his* (*Chaucer's*) *but the Rime of Sire Thopas, which, being intended to ridicule the vulgar Romancers, seems to have been purposely written in their favourite Metre* (vgl. Anm. 61). — und Guest, *II. p.* 309: *Chaucer's Rime of Sir Thopas affords us many examples of this slovenly versification. A variety of this stave* (*the twelve line stanza*), *fashioned on the common stave of four Tetrametres rhiming continuously* (er würde nicht ganz Unrecht haben, wenn er damit die nächste Entwickelung dieser Strophenart aus vier *tripertiti caudati* gemeint hätte, aber seine Sucht, überall nur Nachahmung eines altklassischen, metrischen Schema's zu sehen, hat ihn auch hier die volksthümliche Grundlage verkennen lassen), *was known in the fourteenth and fifteenth centuries. Though it does not possess facility* (?), *it appears to have been a great favourite with the writers of our English romances.* Und in der That waren diese *Staves with tail-rhime* das *favourite metre*, die eigentlich volksmässige Form der *Romances* und *Ballads*, die in den ersteren noch lange neben den, den französischen nachgebildeten *rhiming Couplets* oder *Distichs*, den kurzen Reimpaaren der mehr höfischen Dichter (*Minstrel metre;* — vgl. S. 16), fortbestand, und in den letzteren erst später durch die vierzeiligen Strophen (*Ballad stanzas;* — vgl. Anm. 38) verdrängt wurde. So sind einige der

längeren *Romances* theilweise (meist die Eingänge, oder die ältesten und interessantesten und daher volksmässigsten Theile der Sage, die offenbar schon früher in Volksliedern umgingen) in diesen sechs- und zwölfzeiligen Strophen abgefasst; wie *Beves of Hamtoun* (vgl. Ellis, *Specimens of early engl. metrical Romances. London* 1811. 8. *vol. II. p.* 98 ff.; — Leyden, *The Complaint of Scotland. Preliminary Dissertation. Edinburgh* 1801. 8. *p.* 233; — Scott, *Poet. Works. Edinb.* 1833. 8. *vol. V, Sir Tristrem, p.* 118); — *Gy of Warwike* (Ellis, *II. p.* 6; — Scott, *V. p.* 117); — *Richard Coeur de Lion* (vgl. Weber, *Metrical Romances. Edinburgh* 1810. 8. *Vol. I. p. XLVII: The most ancient fragment is contained in the Auchinleck Ms. in the Advocates' Library, containing only* 350 *lines; the first twenty four of which are in the popular twelve-line stanza, which is used in Amis and Amiloun, and many other romances.* — Scott, *p.* 125). — Viele andere erzählende Gedichte aber sind ganz in dieser Reim- und Strophenform abgefasst; wie, ausser den erwähnten, *Roland and Ferragus; — Owain Miles; — Sir Eglamour of Artoys; — Sir Cleges; — Sir Amadas; — The Huntyng of the Hare; — The Romance of King Athelstone; — The Tale of King Edward and the Shepherd; — The Tale of the unnatural Daughter; — The King and the Hermit; — Sir Peny* u. s. w. (mehrere dieser Gedichte hätten ebenso gut unter den *Lays* aufgeführt werden können, einige wären vielleicht schon *Ballads* zu nennen, wie es denn überhaupt schwer, ja unmöglich ist, bei der Benennung dieser oft nur quantitativ verschiedenen *Romances, Tales, Lays, Ballads* u. s. w., die sich selbst bald so, bald so nennen, nicht manchmal willkürlich zu verfahren). Ebenso findet man unter den *Ballads*, besonders den älteren, noch mehrere in *staves with tail-rhime;* wie z. B. ausser den Anm. 38 und S. 41 angeführten die allbekannte vom *Nut-browne maid* (in der noch überdiess die letzte Refrainzeile jeder Strophe ein eigentlicher Refrain ist; — vgl. Guest, II. p. 305—306; — am besten herausgegeben von Th. Wright. *London, William Pickering.* 1836. 12. In derselben Form ist die ebenda, p. IX—XII, erwähnte geistliche Parodie *The New Notbroune Mayd* aus dem 16ten Jahrh.); — die Ballade (*Tale*) vom *Friar and the Boy* (deren neueste Version erst in der später üblicheren vierzeiligen Balladenstrophe mit abwechselnden Reimen abgefasst wurde; vgl. Th. Wright's berichtigte Ausgabe der ältesten Version, *London, W. Pickering.* 1836. 12. p. XII: *The last form which the ballad took, was that of a penny history, where the older form of verse is changed for the commoner ballad measure*); — daher ist auch das der burlesken Beschreibung des Bauernturniers zu Totenham (*The Turnament of Totenham*) angehängte Gedicht, in dem ein Minstrel das darauf folgende Banket besingt (*The Feest*), und das, wie Chaucer's *Rime of Sire Thopas*, die *Romances of pris*, die *popular Ballads*, parodiert, in der *six-line stanza* abgefasst (ebenfalls von Th. Wright neuerlich in berichtigtem Texte und mit schätzbaren Anmerkungen herausgegeben: *The Turnament of Totenham and the Feest. Two early Ballads printed from a Manuscript preserved in the Public Library of the University of Cambridge. London, W. Pickering.* 1836. 12.); und noch viel später lebende Kunstdichter haben, wenn sie „Geschichten von Einst" im alten Volkston vortragen oder parodisch nachahmen wollten, sich dieser Strophenform bedient; wie z. B. Michael Drayton (geb. 1563, gest. 1631) in seiner *Dowsabel*, die er mit folgenden Worten einleitet:

A pretie tale, which when I was a boy
My toothless grandame oft hath tolde to me;

wozu schon Percy (*Reliques. London* 1823. 8. *Vol. II. p.* 115) bemerkt hat: *The author has professedly imitated the style and metre of some of the old metrical romances;* und Dr. Harrington in seiner, um 1748 geschriebenen Ballade *The witch of Wokey* (s. Percy *II. p.* 139—142). — Noch ist zu bemerken, dass auch in England diese Reim- und Strophenform sehr häufig in den geistlichen Volksdramen, den *Mysteries* und *Miracle-Plays*, angewendet wurde (vgl. S. 33 u. 37), wie z. B. in *The Towneley Mysteries* (*publ. by the Surtees Society. London* 1836. 8.), die nach Collier's Meinung *of Northern origin* sind (s. ebenda, *p. XIV*); *Creatio*, *p.* 1 — 2, 5; — *Processus prophetarum*, *p.* 49 — 54 (das ganze Mysterium in *six-line stanzas*); — *Caesar Augustus*, *p.* 66 — 71 (ebenfalls das ganze); — *Annunciacio*, *p.* 74 — 80 (mit Ausnahme der ersten Rede des *Deus*, ebenfalls das ganze); — *Salutacio Elizabeth*, *p.* 81 — 83 (das ganze); — *Processus Crucis*, *p.* 216 — 222 und 227 — 232; — *Thomas Indiae*, *p.* 280 281; u. s. w. — Natürlich kommt sie auch sehr oft in den *Carols* vor, wie z. B. in Sandys' *Christmas Carols*, *p.* 37, 38, 39 u. s. w. — So ist noch *The celebrated drinking song* in *Gammer Gurton's needle* in *twelve-line stanzas* (vielmehr sechszeiligen Doppel-Strophen, deren Schlussvers ein eigentlicher Refrain ist; vgl. Guest, *II. p.* 305). — Endlich kommen auch bei den späteren Kunstdichtern nicht nur in Balladen, sondern auch in anderen, vorzüglich geistlichen Gedichten die *staves with tail-rhime* noch manchmal unvermischt vor; wie z. B. in einem *Song* von A. Godwhen (im 15ten Jh.) in den *Reliquiae antiquae*, *I. p.* 25; — in *The Daunce* (*of the seven deadly sins*) von Dunbar (s. J. Sibbald's *Chronicle of Scottish Poetry. Edinburgh* 1802. 8. *Vol. I. p.* 282—286); — in einem von Wyat's *Songs* (vgl. Guest, *II.* p. 304); — in des Erzbischofs Parker und in Donne's Uebersetzung der Psalmen (ebenda, p. 307 und 383); — in einem *Song* Shakspeare's (ebenda, p. 311); — in Ben Jonson's *Verses against Rhime* (ebenda, p. 382); — in einem Gedichte Herbert's (ebenda, p. 387) u. s. w. Ja selbst das berühmte Gedicht *The Kirks Allarm* des grössten modernen Volksdichters der Schotten, Burns, ist in der ersten Version (hier hat es den Titel *A Satire*; s. dessen *Works. London* 1834. 8. *Vol. II. p.* 79) noch ganz in der normalen *six-line stanza* abgefasst; und erst in der zweiten Version (die den Titel *A Ballad* führt; *Vol. III. p.* 129) ist dieser Stanze eine Art Refrain (*Wheel*) angehängt, der aus der Wiederholung der ersten Hälfte des ersten und des ganzen sechsten Verses besteht.

65) Nächst England hat sich in Frankreich die normale sechszeilige Strophe mit *rime couée* am längsten erhalten und kommt noch häufig in den späteren Volksliedern (seit dem 16ten Jahrh.), vorzüglich in geistlichen, oder Parodien von Kirchenliedern (vgl. Anm. 45) vor; wie z. B. in *Chansons spirituelles*. o. O. 1548. 8. *p.* 33 und 72: *Sur le chant, Jouissance nous donneray:* — *p.* 59: *Sur le chant, Je ne say pas comment*; — in *Chansons demonstrantes les erreurs et abuz dutemps present*. o. O. 1542. 8. *fol. d.* 7 *v°*: *Sur le chant, Jen scay pas comment*; — in *Recueil de plusieurs chansons spirituelles*. o. O. 1555. 32. *p.* 248; — *Recueil de plusieurs chansons. Lyon* 1557. 12. *p.* 45; 68; *Sur le chant, Prens tu bien la hardiesse, ta maitresse*; *p.* 98, 157, 160: — in *L'Eslite*

des chansons plus belles et amoureuses de nostre temps. Paris o. J. (a. d. 16ten Jahrh.) 12. p. 17; 67 (zweite Refrainzeile ein eigenthümlicher Refrain); — in *La Fleur des chansons nouvelles. Lyon* 1586. (*reimprimée à Paris, chez Techener.* 1830. 12.) *p.* 157: *Sur le chant, Quand i'estoy libre, p.* 178; — in *Airs, Chansons, Villanelles Napolitaines et Espagnolles mis en musique à quatre parties par Fabrice Marin Caietain. Paris* 1578. 12 *obl. p.* 13; — in den *Vaux-de-Vire* des normandischen Volksdichters Jean-Le-Houx (st. 1616), eines Schülers des Olivier Basselin, nach der Ausg. des Hrn. Julien Travers. *Paris* 1833. 12. *No. IV. VII. IX. X. XVI. XXXVIII.* Endlich ist noch in dem reformierten Gesangbuche *Cantiques tirés en partie des pseaumes et en partie des poésies sacrées des meilleurs poëtes françois. Avec des airs notés. Par M.* Jean Dumas. *Leipsic* 1775. 8. beinahe der neunte Theil der, meist nach Psalm-Melodien gehenden, Lieder in dieser sechszeiligen Strophe abgefasst. — Ja selbst lateinische Spottlieder dichtete man in Frankreich noch im 16ten Jahrh. genau in dieser altkirchlichen Form und mit Beibehaltung des ursprünglichen Namens; wie z. B. *Prosa magistri nostri* Nicolai Mallarii *Gomorrhaei Sarbonici, ad M. Petrum Ronsardum.* 1563; — und *Prosa de reditu Caroli Vaudemontii in aulam, ad Danielem Augentium.* 1566. in *L'état réel de la presse et des pamphlets, depuis François I. jusqu' à Louis XIV. Par* C. Leber. *Paris* 1834. *p.* 89 — 90. — Dass diese *Sixains à rime couée* auch in der neufranzösischen Kunstpoesie sich eingebürgert haben, und wie häufig sie hier angewendet wurden, kann man bei Quicherat, *p.* 253 — 264, ersehen, der davon sagt: *La stance de six vers, qu 'on nomme sixain, est celle que nos poètes ont le plus souvent employée .... Voici sa coupe la plus ordinaire: elle prend un repos après le troisième vers, en sorte qu 'elle est partagée en deux tercets: le premier vers rime avec le second, le quatrième avec le cinquième, et le troisième avec le sixième.* Und in der That sind von den 35 *Modèles,* die er von der *Stance de six vers* gibt, 29 mit *rime couée.*

Aber auch in Deutschland und in den Niederlanden fehlt es nicht an Beispielen, welche beweisen, dass auch hier diese Reim- und Strophenform bald heimisch geworden und noch lange volksthümlich geblieben ist; so finden wir sie z. B. in Soltau's urkundlich treuer Sammlung noch in Volksliedern vom 16ten Jahrh. bis auf unsere Tage; wie S. 336, No. 56 von 1529 (*In der weiss wie die schlacht von Pauia gesungen wirt*); — S. 472, No. 76 von 1628; — S. 527, No. 85, das berühmte Lied von Prinz Eugen von 1717; — und S. 596, No. 96 von 1813. — So, um uns nur auf die in Mone's Niederländ. Volkslit. verzeichneten Gedichte zu beschränken, S. 150 in geistlichen Liedern an Maria, a. d. 16ten Jahrh.; — S. 157, von der Liebe Gottes, aus derselben Zeit; — S. 166 in *Veelderhande Liedekens*, 1577, der Gefangene zu Gent, geistlich nach Volksmelodien; — S. 310 — 311 in einer Sammlung von Denksprüchen und Lebensregeln a. d. 16ten Jahrhundert; — in des friesischen Volksdichters Gijsbert Japix Triumphgesang auf den Sieg seines Vaterlandes über die Jesuiten und Spanier (bei Guest, II. p. 383) u. s. w. Nicht zu gedenken der Beispiele, die von der Anwendung dieser Strophen in ihrer unvermischten Form bei den deutschen und holländischen Kunstdichtern der neueren und neuesten Zeit nicht viel minder häufig als bei den englischen und französischen vorkommen.

Werfen wir nun noch einen Blick auf die Geschichte dieser merkwürdigen und lange verkannten Form zurück, so sehen wir, dass sie, aus volksthümlichen Elementen hervorgegangen und durch den Kir-

chen-Gesang ausgebildet, schon seit dem 9ten Jahrh. nachweisbar in volksmässigen Kirchenliedern, den Prosen oder Sequenzen vorkomme; dass sie gerade in den Ländern, in welchen diese Gattung Kirchenlieder erfunden und vorzugsweise cultiviert worden ist, nämlich in Deutschland, Frankreich, den Niederlanden und Grossbritannien, auch am frühesten (seit der Mitte des 12ten Jahrh.) in Schriftdenkmälern der Vulgarpoesie erscheine, und am meisten Eingang gefunden habe, und zwar besonders in jenen Werken der Kunstpoesie, die entweder mit der volkmässig-kirchlichen in näherer Beziehung stehen, wie geistliche, ascetisch-moralische, gnomische und didaktisch-historische Gedichte, oder doch von Verfassern aus dem geistlichen Stande herrühren; dass, ganz analog dem Geiste der Zeit, die blühendste Periode dieser Form das 14te und 15te Jahrhundert waren, als die höfische Kunst bereit verfiel, und die modern-klassische (humanistische) noch nicht begonnen hatte und daher alle poetischen Erzeugnisse mehr oder minder, sowohl dem Inhalt, als der durch diesen nothwendig bedingten Form nach, eine geistlich-meistersängerische oder volksmässig-bänkelsängerische Färbung erhalten mussten; dass diese Form, eben weil sie selbst aus volksthümlichen Elementen hervorgegangen war, bald auch in volksmässig-erzählenden Gedichten (*Romances*, *Lays* u. s. w.), und selbst in eigentlichen Volksliedern (*Songs*, *Ballads* u. s. w.) angewendet wurde, und zwar in England am meisten, sich dort am reinsten und längsten erhielt, weil in der englischen Poesie die eigentlich höfische Kunstlyrik nie recht Wurzel fassen konnte, sie vielmehr in Opposition derselben sich entwickelte, und daher, bis zur Einführung des italienisch-klassischen Geschmacks, das Volksthümliche und Volksmässige in ihr immer die Oberhand behielt. — Wir sehen aber auch, dass in der Dichtung der Nationen, bei denen jene Gattung volksmässiger Kirchenlieder (Prosen oder Sequenzen) erst später eingeführt oder zeitig beschränkt, und daher nie recht heimisch wurde, oder auf welche eine fremde, fertige Kunstpoesie von vorne herein bedeutend einwirkte, auch diese Form viel später und weniger häufig (fast nur in geistlichen oder von Geistlichen verfassten Gedichten) erscheine; wie bei den Dänen und Schweden, bei denen sich die eigentliche Reimpoesie nach dem Muster der deutschen und französischen bildete, da die altnordische Alliterations-Poesie sich hier noch lange als die ächt nationale und volksmässige behauptete (doch ist auch hier eine der üblichsten Formen der späteren Volkslieder, die langzeiligen Reimpaare mit *Omqväd*, mit dem, den Strophen mit *rime couée* zu Grunde liegenden, volksthümlichen Elemente, den zweizeiligen einreimigen Strophen mit Refrain, noch ganz analog gebildet); und bei den Italienern und Spaniern verhältnissmässig am seltensten, theils eben auch wegen des frühen Einflusses der süd- und nordfranzösischen Kunstpoesie auf die italienische, und aller drei auf die spanische, theils und hauptsächlich, weil in Italien und Spanien der Gebrauch der Prosen und Sequenzen nie allgemein, und ihre Zahl frühzeitig durch die römische Kirche (nur die heutiges Tags noch üblichen fünf fanden Aufnahme in der römischen Liturgie) beschränkt wurde (— in der spanischen Poesie findet sich jedoch auch eine analoge, wiewohl selten gebrauchte Form, die *Parejas con estribillo* oder paarweise gereimten Redondillen *de arte mayor y menor* mit Refrain, z. B. im *Romancero* von 1604, 3a *parte*, *fol.* 72 r° und v°; — in Duran's *Cancionero y Romancero de Coplas y Canciones de arte menor. Madrid* 1829. 8. *p.* 131—132; — und auch von Quevedo, Góngora, und selbst noch von Cadalso in den *Letrillas* und *Romances*

jocosos manchmal angewendet); — bei den Portugiesen endlich scheint die Anwendung dieser Form gar nicht stattgefunden zu haben (mir ist wenigstens kein Beispiel davon bekannt geworden; am ersten noch dürfte sie sich finden in dem, leider noch immer ungedruckten *Cancioneiro de Nossa Senhora* des Königs Diniz), weil hier alle die Ursachen, die in Italien und Spanien ihrer Verbreitung entgegen waren, in noch erhöhtem Masse wirkten. — Zugleich ergibt sich schon aus diesem faktisch-historischen Résumé, dass diese Reim- und Strophenform, auch wenn man die von mir versuchte genetische Entwickelung hypothetisch finden sollte, keinesfalls ein Produkt der Kunstpoesie gewesen sein könne, dass vielmehr ihre (nächste, nachweisbare) Entstehung aus, und ihre Verbindung mit dem volksmässigen Kirchengesange nicht zu bezweifeln stehe, und dass sie daher immer einen mehr volksmässigen Charakter behauptet habe.

66) Ausser den bereits angeführten (S. 34, und in den Anm. 40, 41, 48, 49 u. 53) Modificationen, wodurch die Kunstdichter die Strophen mit *rime couée* ihrem Principe zu assimilieren suchten, haben sie besonders die zwölfzeilige Doppel-Strophe künstlicher ausgebildet, indem sie sie nicht nur auf zwei Reime beschränkten (vgl. S. 34, eine Modification, die auch in den mittelenglischen *Lays* und anderen Gedichten in *staves with tail-rhime* vorkommt, vgl. Guest, II. p. 310), sondern die zweite Hälfte zum geraden Widerspiel der ersten machten, d. h. der Reim, der in der ersten Hälfte die Refrainzeilen band (*rimes servantes*), wird in der zweiten der Reim der Strophenzeilen (*rimes maîtresses*), und umgekehrt bindet der Reim der Strophenzeilen der ersten Hälfte in der zweiten die Refrainzeilen (also *aab aab bba bba*). Obgleich man aber durch diese Künstelei die wahre Natur dieser Reimweise (besonders der Refrainzeilen) schon bedeutend verdunkelt, und ihr mehr den Charakter der kunstmässigen (überschlagenden) zu geben versucht hat, so haben noch die Rhetoriker und Präceptisten die daraus hervorgegangene halb volks- halb kunstmässige Strophenform, im richtigen Gefühle ihres eigentlichen, volksthümlichen Principes, sehr bedeutsam *Lais en contradiction* oder *Virelais* (*anciens*, zum Unterschiede von späteren Modificationen und weiteren Nebenarten dieser Form, wovon ich in der Folge sprechen werde) genannt. So heisst es bei Henry de Croy (*fol. a VI v°*): *Les simples doubles lignes formes de demies lignes en contradictions*, aus welchem rhetorischen Kauderwälsch man allerdings nicht klug werden könnte, wenn nicht das beigefügte Exempel es unzweifelhaft machte, dass er damit die in Rede stehende Form gemeint habe (übrigens ist die in diesem Beispiel vorkommende Verkürzung der zweiten Strophenzeile, *demies lignes*, statt, wie gewöhnlich, der Refrainzeile, eine weitere Verkünstelung der Rhetoriker):

Fleur de beaulte gracieuse
Precieuse
Gemme donneur excellente
Viue ymage sumptueuse
Vertueuse
Blanche (branche?) damour nouelle ente
Ma deesse ma regente
Propre et gente
Ma tresloyale amoureuse

Corps et biens et champt et sante
Vous presente
Ne me soiez rigoreuse.

Dass er aber diese sechszeilige Doppel-Strophe *en contradictions* als zu den Laisformen gehörig betrachtet habe, beweist die unmittelbar darauf folgende Stelle, in der er fortfährt, die weiter mit dieser Strophenform vorgenommenen Künsteleien der Rhetoriker also zu beschreiben und durch ein Beispiel zu erläutern (*fol. a VI v°* und *a VII r°*): *Quant une longue ligne est enlacee entre la longue et la courte adonc est lay renforce. La forme en est clere en loroison de la glorieuse vierge Marie qui se commence. En protestant. Et auecques ce que ledit lay est renforce a la fois est il fatrise* (s. Roquefort, unter dem Worte *Fatraz*; — Beispiele von *Fastras* bei Henry de Croy selbst, *fol. a V r°*, und in den *Ritmes et Refrains Tournesiens*; — über *Fatras divin* vgl. Dinaux, *Trouvères Cambrésiens*, *p.* 12) *par la reprinse des deux premieres lignes comme cy apres est declare*

Exemple

Quant mon coeur se desconforte
Bon espoir me reconforte
Sa main forte
Me tient corps et ame ensemble
Que me soustient et supporte
En chambre en sale et en porte
Et me porte
Quelque part ou bon me semble
Amours qui les cueurs assemble
Me monstre maint bel exemple
Large et ample
Quant mon cueur se desconforte
Mais a la fois quant ie tremble
Plus fort que foible tremble
Tout dung amble
Bon espoir mest reconfort.

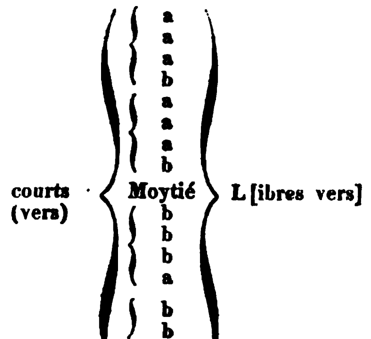
Selbst in diesen, dem Inhalt und der Form nach gleich abgeschmackten Spielereien der *Maistres de rhétorique* schlägt doch noch der unverwüstliche Charakter der volksthümlichen Grundform durch, weshalb sie sie mit Recht noch *Lays* genannt haben, während sie ihre Verballhornungen durch *en contradictions, renforcé, fatrisé* hinlänglich bezeichnen. Auch durch die Benennung *Virelai* wurde jene sechszeilige Doppelstrophe ganz gut charakterisiert; so findet sich noch bei Boiste (*Dict. univ.*, — *Traité de versification. Paris* 1834. 4. *p.* 72, *col.* 3, *Du Virelai*) folgende, hinlänglich deutliche Beschreibung davon: *Le virelai ancien, comme le vieux mot* vire *le marque, est un lai sur lequel le poète retournoit par de semblables vers, sous les deux mêmes rimes, avec cette différence, que celle qui dominoit dans le lai, servoit à terminer les couplets dans le virelai, et l'autre prenoit le dessus.* Wie frühzeitig und wie häufig diese künstlicher ausgebildete zwölfzeilige Strophe mit *rime couée* (*en contradiction*; an einer andern Stelle, *fol. b ij v°*, nennt sie Henry de Croy aber *vers douzains ou deux estas*, und fügt bei: *Et en sont plusieurs histoires et oroisons richement decorees comme O digne preciosite et autres: dont le formulaire et croisure* [!] *se demonstre par cest exemple*, in wel-

chem Beispiele aber alle Verse gleich lang sind) von den französischen Hof- und meisterlichen Dichtern angewendet wurde, mögen folgende Beispiele beweisen: so hat schon der unter dem Namen des Reclus de Moliens bekannt gewordene Trouvère (um 1180) seine beiden ascetischen Gedichte, *Le Miserere* und *Roman de Charité* in solchen abgefasst (vgl. *Hist. litt. de la France, Tome XIV. p.* 33 ff. und Fr. Michel's *Préface, p. LXII — LXIV* zu seiner Ausg. der *Chanson des Saxons*; — von dem ersteren Gedichte ist auch die mittelniederländische Uebersetzung von Aegidius van Molhem und einem Heinrich, aus der Mitte des 14ten Jahrh., noch in derselben Form abgefasst; s. Mone's Anzeiger, 1836. Sp. 208 — 211. — Aus der genetischen Entwickelung dieser Strophenart ergibt sich von selbst, in wie weit Roquefort's Behauptung, *De l'état de la poésie franç., p.* 69, *L'anonyme, qui s'est caché sous le nom de Reclus de Moliens paroît avoir été le premier qui ait entremêlé les rimes*, gelten könne); — ebenso hat Helinand in seinen vor 1200 verfassten *Stances sur la mort* sich dieser Reimweise bedient (am besten herausgegeben von Auguis in *Les Poètes françois depuis le XIIe siècle, Tome II. p.* 58 — 82; — vgl. *Hist. litt. XVIII. p.* 87 — 101; — häufig hat sie Rutebeuf angewendet (s. dessen *Oeuvres complètes, Tome I. p.* 21 — 23: *C'est la Paiz de Rutebues ou la prière Rutebeuf*; — *p.* 35 — 39: *La mort Rustebuef*; — *p.* 55 — 63: *La complainte ou Conte Huede de Nevers*, — *p.* 100 — 109: *La Complainte de Constantinoble*; — *p.* 158 — 169: *Les ordres de Paris*; — *p.* 245 — 249: *De sainte Eglise*; — *Tome II. p.* 97 — 100: *C'est la proière que Théophiles dist devant Nostre-Dame*; — in derselben Reimweise sind folgende in den *Notes et éclaircissements* zu dessen Werken mitgetheilte Gedichte: *Tome I. p.* 441 — 448, *Note T: La Description des Religions par le* Rois de Cambray, worin noch überdiess die letzte Zeile jeder Strophe ein Sprichwort ist; vgl. Anm. 19; — *p.* 461 — 463, *Note Y: Complainte des Jacobins et des Cordeliers*; — *Tome II. p.* 435 — 439: *De Guersay*); — ferner sind in dieser Strophenform abgefasst ein Lied von Colins Muzès (in Jubinal's *Rapport* u. s. w. p. 52 — 53, in dem die drittletzte Zeile ein eigentlicher Refrain ist); — *La Complainte de Jhérusalem contre la cour de Rome*, v. J. 1218 (ebenda, p. 57 — 65; — *De Renart et de Piaudoué* (s. *Roman du Renard, Supplém. p.* Chabaille, p. 39 — 54); — *C'est li Mariages des filles au Dyable* (vgl. Michel's *Préface* zur *Chanson des Saxons, p. LXXI — LXXII*; — und *Nouveau Recueil de contes, dits, fabliaux, p. p.* Jubinal. *Paris* 1839. 8. *I. p.* 283); — *Complainte d'amour* (vgl. Michel's *Préface* zu *Lais inédits* u. s. w. *p. II — IV*); — *Le Dit de droit, pièce en vers du XIIIe siècle, publ. pour la première fois d'après un ms. de la Bibl. de Chartres. Chartres* 1834. 8.; — *Des Alliés* von Godefroy de Paris (vgl. Paris, *Les mss. franc., Tome I. p.* 332 — 339; — und *Annuaire de la Soc. de l'hist. de France, pour* 1837. *p.* 162 — 171); — *Débat du jeune et du viellard* von Henry de Blosseville (vgl. De la Rue, III. p. 330); — mehrere *Ditiés* von Vatriquet (ebenda, III. p. 242); — *C'est li Congiés* Adan d'Aras (s. Barbazan, I. p. 106 — 111); — *Che sont li Congié* Baude Fastoul d'Aras (ebenda, p. 111 — 134); — *Che sont li Congié* Jehan Bodel d'Aras (ebenda p. 135 — 152). — In solchen zwölfzeiligen Strophen ist auch noch das *Lai de la Rose* im *Roman de Perceforest* (*Paris* 1528. *fol. Vol. V. fol. CX* v° c. 2 ff.: *Atant il* [*Pastonnet le roy des menestrels*] *attrempe sa harpe, et puis encommença a chanter de lay sur la harpe qui disoit en telle maniere*) abgefasst, nur dass noch überdiess jeder Strophe ein kürzerer Vers angehängt ist, dessen Reimausgang, von denen der Strophen verschieden, in allen

Strophen derselbe bleibt, und sie so refrainartig verbindet (die scheinbaren Unregelmässigkeiten in einigen Strophen sind offenbar nur durch Nachlässigkeit oder durch die veränderte Aussprache und Orthographie hineingekommen, und lassen sich meist durch eine leichte Veränderung verbessern). — Zugleich ersieht man aus diesen Beispielen, dass auch diese halb volks- halb kunstmässige Form noch vorzugsweise in geistlichen, ascetisch-didactischen oder volksmässigen Gedichten und Sprüchen angewendet wurde. — Unmöglich ist es, alle die strophischen Combinationen, die aus der Verbindung der *rimes couées* mit überschlagenden Reimen entstanden, aufzuführen (vgl. z. B. über die dadurch gebildeten *mixed staves* in der englischen Dichtkunst Guest, II. p. 320 — 323); nur das will ich noch erwähnen, dass eine zehnzeilige Strophenform, entstanden aus der Verbindung einer sechszeiligen mit *rime couée* und einer vierzeiligen mit verschränkter oder eingeschlossener Reimstellung, öfter in Volksliedern, in den oben erwähnten französischen *Fatras* (in welchen noch ein eigentlicher Refrain damit verbunden wird) und anderen halb volks - halb kunstmässigen Liederformen (z. B. in einer satyrisch-historischen Chanson, mitgetheilt von Fr. Michel im *Théâtre françois au moyen-âge*, p. 132 — 133; — in unserem Lohengrin u. s. w.) vorkomme, und dass insbesondere unser *Berner* oder *Herzog Ernsten Ton* (Flammweis) aus dieser Verschmelzung entstanden sei, daher schon J. Grimm, wie immer das Richtige herausfühlend, den gemischten Charakter dieser Form treffend bezeichnet und ihre analoge Bildung mit der *twelve-line stanza with tail-rhime* der mittelenglischen Lays bemerkt hat (vgl. Altd. Museum, II. S. 308, und über den altd. Meistergesang, S. 136 und 169).

67) Die beiden Hauptarten der aus dem eigenen, d. i. volksthümlichen Principe der Strophen mit *rime couée* hervorgegangenen Abnormitäten und Degenerationen sind entstanden durch willkürliche Vermehrung der Strophenzeilen, und durch Einschiebung oder Anhängung eigentlicher Refrains (*burthen*) oder eines refrainartig wiederholten von dem der Strophe verschiedenen Rhythmus (*wheel*; vgl. Anm. 23). Die erstere Abnormität entstand nämlich dadurch, dass man die genetisch begründete und daher normale Beschränkung auf zwei Strophenzeilen (oder ein Reimpaar) vor je einer Refrainzeile nicht mehr beachtete und jene willkürlich vermehrte; also drei, vier u. mehr Strophenzeilen vor je einer Refrainzeile, wodurch statt der normalen sechszeiligen Strophe, nun acht-, zehn- u. s. w. zeilige gebildet wurden (weitere Degenerationen, die sich daraus entwickelten, waren z. B. dass man die zusammengehörigen Halbstrophen in der Zahl der Strophenzeilen, in den Dimensionen, im Rhythmus u. s. w. ungleich bildete, oder sie wohl noch alle einander gleich machte, aber als abgesonderte ganze Strophen betrachtete, wodurch ihre Gesammtzahl oft ungleich wurde, u. s. w.). Trotz dem ist in allen diesen Nebenformen der Grundtypus der Reimweise, und mithin der volksthümliche Charakter noch erkennbar; sie sind daher noch zu derselben Gattung der Strophen mit *rime couée* zu rechnen und ihre Abweichungen von der normalen Form derselben aus keinem heterogenen Principe (d. i. dem der Kunstpoesie) herzuleiten, weil, wenn auch in ihnen die einfache Urform (die zweizeiligen einreimigen Strophen mit Refrain der Volkslieder) schon bedeutend entstellt, und die nächste genetische Entwickelung der Strophen mit *rime couée* aus den dreitheiligen Langzeilen der volksmässigen Kirchenlieder (den *tripertitis caudatis* der Prosen; vgl. S. 31 f. und Anm. 38) nicht mehr beachtet ist, sie doch die charakteristischen

Merkmale, Verbindung der Strophen durch die Refrainzeilen, und die unmittelbar gebundenen Reime der Strophenzeilen, noch bewahrt haben. Finden sich doch ihnen analoge Formen, d. i. mehr als zweizeilige Strophen mit eigentlichen Refrains in alten volksmässigen Gedichten und später in den Volksliedern selbst (so dass man sie ebenso gut als aus diesen unmittelbar entstanden ansehen könnte; wodurch aber im Wesentlichen nichts verändert würde, da auch diese mehrzeiligen Volkslieder-Strophen mit Refrain nur eine Abart jener zweizeiligen Urform sind), und daher wurden auch sie nicht nur frühzeitig in volksmässigen Gedichten häufig angewendet (wie z. B. schon in den Sequenzen, in den Liedern der Troubadours (s. Raynouard, *Choix, III. p.* 13 — 14, *IV. p.* 83 — 85, 183 — 184, 436 - 438, 446 — 459; *Lexique roman, I. p.* 510; — Galvani, p. 210, 230); — der walisischen Barden (s. *Myvyrian Archaiology, I. p.* 92, 430, 434, 437, 467, 536); — in den *Laude di* Fr. Jacopone da Todi, *Firenze* 1490. *fol. a Iv°; — b IV r°, b VI v°; — b VIII v°;* vgl. Mohnike, I. S. 383; — in den lyrischen Lais, Virelais, Jeux, geistlichen Volksdramen, vgl. Guest, II. p. 312), sondern auch später in eigentlichen Volksliedern (zu den ältesten Beispielen der Art gehören die in Ritson's *Anc. Songs, I. p.* 28, 51, 85; — Hartshorne, p. 198, 222; — *Reliquiae antiquae, I. p.* 1 — 3, 23 — 24, 56; — *Political Songs, p.* 187 — 195; — *Songs and Carols printed from a Manuscript in the Sloane Collection in the British Museum* [*publ. by* Th. Wright]. *London, W. Pickering.* 1836. 12. *No. I. V. XI. XIV. XV. XVI. XVII. XIX;* — Sandys' *Christmas Carols, p.* 6, 7, 18, worunter mehrere mit lateinischen Refrainzeilen; — ferner in Sanchez, *IV. p.* 271 — 273; — Soltau, S. 115; — Weckherlin, Beitr. z. Gesch. altd. Spr. u. Dichtkunst, S. 91; — unter den neueren Volksliedern, in denen diese Formen so häufig vorkommen, dass es unnöthig ist, Beispiele davon anzuführen, sind besonders einige schottische merkwürdig, in denen, wie z. B. in der Ballade *Fair Helen of Kirkconnel*, s. Chambers *Songs, p.* 144 — 146, die eine Halbstrophe noch mit einem eigentlichen Refrain, die andere aber mit einer damit reimenden Refrainzeile schliesst, was für die wahre Natur dieser letzteren sehr bedeutsam spricht). Endlich wurden diese abnormen Nebenformen, wie die normale sechszeilige Hauptform, auch von den Kunstdichtern theils ihrem Principe gemäss modificiert, theils mit überschlagenden Reimen combiniert (vgl. die vorhergehende Anm.); da es aber ohnehin unmöglich ist, alle daraus hervorgegangenen halb volks- halb kunstmässigen Strophenbildungen aufzuzählen, so will ich nur einer erwähnen, weil sie in den Virelais der späteren meisterlichen Kunstdichter häufig vorkommt; Sibillet beschreibt und schematisiert sie in seiner kürzeren Poetik (*Abbreviation de l'art poetique, p.* 256) also:



Du Virelay.

Le virelay est semblable au Lay, sauf que du virelay les vers sont tous de mesme mesure et separe la composition en telle sorte, qu'en la moytié derniere des coupletz se commence la mesme consonance qu'en la moytié premiere il se finissent et ainsi n'y a que deux consonances variantes aux vers faisans fin, et ainsi vire le virelay.

(man vgl. damit das in dessen ausführlicherer Poetik, p. 188, aus Alain Chartier's Poesien gegebene Beispiel, in dem die Halbstrophen sogar vier Strophenzeilen haben). Man sieht, diese Form unterscheidet sich von der in der vorhergehenden Anm. angeführten Variation der zwölfzeiligen Strophe mit *rime couée* (*lai en contradiction* oder *virelai ancien*) nur dadurch, dass die Halbstrophen nicht mehr auf zwei Strophenzeilen beschränkt sind, ja sie ist in der Reimstellung ganz identisch mit dem ebenda aus Henry de Croy mitgetheilten Beispiel von einem *Lay renforcé* wie er es nennt (schon Froissart hat ein langes Gedicht, *La complainte de l'amant*, s. dessen *Poésies p. p.* Buchon, *Paris* 1829. 8. *p.* 235 — 262, in dieser Form abgefasst, nur dass hier noch die Refrainzeilen kürzer als die Strophenzeilen sind. — Vgl. auch Guest, II. 312 — 313:.... *the tail-rhime of one stave* [eigentlich Halbstrophe] *becomes the sectional rhime of the following one. This peculiarity seems to be the chief characteristic of the English virelay.*

Dass die andere Hauptart noch mehr aus nur volksthümlichen Elementen sich hervorgebildet und daher den volksthümlichen Charakter um so reiner bewahrt habe, bedarf wohl keines Beweises, da die eingeschobenen und angehängten Refrains (*burthen* oder *wheel*) nur als eine Verstärkung der Refrainzeilen zu betrachten sind, deren ursprüngliche Geltung sich nach und nach verdunkelt hatte. Diess wird nicht nur durch die S. 36 und in den Anm. 34, 37, 44, 49, 66 und besonders 39 und 64 davon gegebenen Beispiele, sondern auch durch das häufige Vorkommen dieser Formen in den späteren eigentlichen Volksliedern bestätigt. Auch diese Formen haben die Kunstdichter nach ihrer Weise weiter ausgebildet, und mehrere jener Liederarten der höfischen und meisterlichen Kunst, in denen der Refrain prädominiert, sind wohl zunächst daraus hervorgegangen; wie z. B. die *Palinods* (vgl. Anm. 39, und *Jardin de plaisance, fol. b iij v°, De septimo colore. de forma palinodie*), die *Fatras* (vgl. die vorhergehende Anm.), *Virelais nouveaux* oder *Chansons baladées* (vgl. Eustache Deschamps, p. 265:... *et la chançon baladée de trois vers doubles a tousjours, par différence des balades, son refrain et rebriche au commencement, que aucuns appellent du temps présent* [1392] *virelays*; und ebenda p. 274 — 275; — denn noch zur Zeit des Guillaume de Machaut [st. 1370] hatte man diese neue Art des Virelay *Chanson*

baladés genannt, s. *Annuaire hist. pour l'année* 1837, *p.* 217; — viele Beispiele davon in den *Poésies de* Froissart u. A. — mehrere dieser Liederarten haben noch überdiess einen den Strophen vorgesetzten und damit verbundenen Refrain, *Rubriche* oder *Rebriche*, *Ripresa* oder *Epodo*, *Represa*, *Cabeza* oder *Estribillo* genannt, vgl. Anm. 47 u. 49). Daher haben auch diese Liederformen, so wie die aus demselben Principe hervorgegangenen *Caroles*, *Pastourelles*, *Ballades*, *Rondeaux*, *Vilanelles* u. s. w. die in der höfischen Dorfpoesie und, besonders als nach dem Verfall der höfischen Kunst in die meisterliche und zünftige wieder mehr volksthümliche Elemente eindrangen, in der Kunstpoesie überhaupt immer häufiger angewendet wurden, trotz aller Modificationen nach dem Principe der letzteren, ihren wahren Ursprung und volksmässigen Grundcharakter nie ganz verläugnet, worauf schon zum Theil ihre Namen, Tanz-, Hirten-, Dorflieder u. s. w. hinweisen. — Noch will ich einer Strophenform erwähnen, die Burns sehr oft angewendet hat, nämlich von folgender Reimstellung: *aaabab* (*b* kürzere Verse), die mir ebenfalls eine Abart der *six line stanza with tail-rime* zu sein scheint (indem die eine Strophenzeile der zweiten Halbstrophe in die erste hinüber genommen ward); wenigstens ist diese Strophenform sehr alt und volksmässig (vgl. Michel, *Tristan*, *I. p. XLIV*, und Guest, II. p. 348 — 349).

68) Ich habe daher nicht nur die in Frankreich und Grossbritannien verfassten historischen Lieder in lateinischer Sprache geflissentlich hier nicht in Betracht gezogen, die, wenn sie auch noch der durchaus volksmässigen Mönchspoesie angehören, doch nie eigentliche Volkslieder geworden sind (vgl. Mone im Anzeiger f. 1837, Sp. 317—318, dessen Meinung, als könne das, was er in Beziehung auf diese lateinischen Lieder von Deutschland sagt, nicht ebenso von Frankreich gelten, ich aber nicht beistimmen kann), sondern auch die in die berühmte prosaische Erzählung von Aucasin und Nicolete eingeflochtenen Lieder (vgl. oben S. 26, und Uhland, S. 85 — 86) und die von P. Paris und Fr. Michel bekannt gemachten Romanzen (vgl. oben S. 24), gegen die man vielleicht geltend machen könnte, dass sie von Kunstdichtern verfasst, und daher durch den Einfluss der (wenn auch nicht höfischen, doch gelehrt-kirchlichen) Kunstpoesie schon allzusehr modificiert worden seien; obwohl sie noch so viel volksthümliche Elemente und einen so volksmässigen Charakter bewahrt haben, dass sie auf den schon von Legrand, freilich mehr in dunklem Vorgefühl als in klarem Bewusstsein des wahren Grundes, ihren beigelegten Namen *Lais* (in dem Sinne von Liedern im Volkston) mit weit mehr Recht Anspruch machen könnten, als die meisten übrigen diesen Namen führenden Gedichte der französischen Kunstdichter (vgl. meine Anzeige von P. Paris, *Romancero françois*, in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. LXVI. S. 107 — 111; — natürlich muss meine ebenda ausgesprochene Ansicht über die Lais nach den Resultaten der gegenwärtigen Untersuchung bedeutend modificiert, ja zum Theil ganz zurückgenommen werden. So würde ich Hrn. Paris gegen Legrand auch jetzt noch insofern Recht geben, dass des letztern Behauptung, Audefroy le Bastard sei der Erfinder der Lais ganz unstichhaltig sei; denn das ist ebenso ungereimt, als wenn man sagte, er sei der Erfinder der Volksballaden in französischer Sprache überhaupt, oder wenigstens der Nachbildungen derselben gewesen; aber der Aeusserung des Ersteren: *lais, espèce de poésie dont il* [*Legrand*] *méconnait ainsi et le genre et l'origine. Les Chansons d'Audefroy ne sont pas des lais* (*Romancero*

p. 2), und ebenso dessen Charakteristik der Lais könnte ich nun nicht mehr vollkommen beistimmen). — Wenn ich übrigens von den in Grossbritannien vor dem Schlusse des dreizehnten Jahrhunderts verfassten Volksliedern drei anglo-normandische Beispiele und nur Ein Englisches anführen kann, so hat schon Ritson (*anc. Songs, I. p. XLV*) den Grund davon angegeben, indem er sagt: *Songs on national topics were at this time generally written in French*, wovon der weitere Grund darin zu suchen ist, dass damals noch das Französische (Anglo-normandische) nicht nur die ausschliessende Sprache des Hofes, des Adels und der Gerichte, sondern des gebildeteren Theils der englischen Nation überhaupt war, dass insbesondere in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ein Theil des Adels aus politischem Nationalinteresse sich mit der populären Opposition vereint hatte (was, wenn es auch einerseits zur Entwickelung der englischen Nationalliteratur beitrug, doch andererseits auch die romanische volksthümlicher machte; vgl. Huber, I. S. 197 ff.), und dass daher damals noch auch eigentliche Volkslieder, worunter man nicht bloss Lieder des gemeinen, ganz ungebildeten Volkes oder Pöbels verstehen darf, besonders in Süd-England in der romanischen Nationalsprache, d. i. im Anglo-normandischen, gesungen, und gerade diese vorzugsweise der Aufzeichnung werthgehalten wurden.

Was endlich die Volkslieder der keltischen Stämme in Frankreich, Grossbritannien und Irland betrifft, so bedarf es wohl jetzt keines Beweises mehr (wiewohl sich dieser durch historische Zeugnisse führen liesse; vgl. meine Anzeige des *Lais d'Ignaurès* u. s. w. in den Berliner Jahrb. f. wiss. Krit., 1834, Aug. No. 30, und De la Villemarqué, *Barzas-Breiz*, *I. p. XVIII* ff.), dass auch bei diesen die Volkspoesie nicht nur seit den ältesten Zeiten neben der Kunstpoesie der Barden, sondern unbezweifelt auch hier, wie überall, vor derselben existiert habe; es ist ebenso unbezweifelt, dass manche dieser Volkslieder aus ganz frühen Zeiten bis auf die neueren und neuesten in ihrer Wesenheit sich erhalten haben, ja von einigen, die noch heut zu Tage im Munde des Volkes leben, lässt sich aus inneren Gründen (aus Anspielungen auf heidnische Mythen und Sitten, einer dem Christenthume noch feindlichen Gesinnung, druidischen Dogmen, u. s. w.) annehmen, dass sie noch in einer vorchristlichen Zeit entstanden seien; aber es finden sich keine, so viel mir bekannt ist, und zwar sehr natürlich, bei denen durch ein äusseres Datum verbürgt würde, dass sie in derselben Gestalt, in der sie auf uns gekommen sind, schon vor dem 14ten Jahrhundert abgefasst und aufgezeichnet worden seien (den Angaben der keltischen Antiquare darf man ohnehin nur mit der grössten Vorsicht folgen). Doch lässt sich von den bretagnischen Volksliedern am ersten annehmen, dass sie ihre alten Formen noch am reinsten bewahrt haben; denn abgesehen von der sprichwörtlich gewordenen *tenacité bretonne*, zeigt sich gerade in der Bretagne die ganz eigenthümliche Erscheinung, dass die Kunstpoesie hier frühzeitig abstarb, und die Volkspoesie das einzige Organ des poetischen Lebens und Schaffens blieb. Daher blieb diese hier nicht nur frei von dem Einflusse einer heimischen Kunstpoesie, sondern auch jeder fremden, höchstens den der ohnehin mehr volksmässigen kirchlichen ausgenommen, da sich das eigentliche Volk in seiner abgeschlossenen Eigenthümlichkeit bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Daher ist aber auch, gleich der Sprache, die jetzt noch im Wesentlichen fast dieselbe ist, wie im sechsten Jahrhundert (vgl. De la Villemarqué, *I. p. XIX* u. *LXI — LXIV*), die Volkspoesie in der Bretagne noch jetzt alterthüm-

licher, reicher, ächter und origineller, als vielleicht sonstwo in Europa, während die Bretagner wohl nie eine Literatur im eigentlichen Sinne hatten. Insofern können also die bretagnischen Volkslieder, auch wenn sie kein bestimmtes äusseres Datum tragen, besonders in formeller Hinsicht, selbst nach den strengsten Anforderungen der Kritik für typisch und normal gelten, und sie erlauben, wie nicht leicht andere, auf das Ursprüngliche zurückzuschliessen. Es ist daher ein wahrer Gewinn für die Geschichte der Volkspoesie überhaupt, dass endlich in neuester Zeit auch diese köstliche und doch so lange vernachlässigte Quelle allgemein zugänglich gemacht wurde. Schon Emile Souvestre hatte durch seinen geistreichen Aufsatz, *Poésies populaires de la Basse-Bretagne* (in der *Revue des deux mondes*, 3e *Serie* 1834. *Tome IV. p.* 489 — 537, und 4e *Serie*, 1835. *T. I. p.* 367 — 417 u. *III. p.* 57—99) die Wichtigkeit dieser Volksgesänge erkennen, und nur um so begieriger nach den Originalen selbst gemacht. Dieser Wunsch ist nun durch die oft angeführte Sammlung des Hrn. De la Villemarqué auf das befriedigendste erfüllt worden; er hat mit Umsicht und feinem Sinne für das Volksartige die Originale, meist aus dem Munde des Volkes selbst, gesammelt, die daher auch durchaus den Stempel der Aechtheit unverkennbar tragen, eine schmucklose, und ebendeshalb um so zuverlässigere Uebersetzung in französischer Prosa gegenüber gestellt (nur einige Lieder hat er probenweise im Anhange auch in französ. Versen gegeben), lehrreiche Erläuterungen den einzelnen Liedern beigefügt, und in einer trefflichen Einleitung über deren Ursprung, Charakter, Form, Vortrag u. s. w. gehandelt (diese Sammlung erschien in zwei Bänden, und dem zweiten Bande sind mehrere *Mélodies bretonnes* in Steindruck beigegeben). Aus dieser Einleitung, die nicht, wie häufig bei den Franzosen, mit rhetorischem Pompe und in witzigen Antithesen geschrieben ist, sondern einfach, klar, factisch die Resultate gründlicher Forschung und gesunder Kritik zusammenstellt, kann ich mich um so weniger enthalten, folgende Stellen, in denen Hr. v. Villemarqué von den rhythmischen Formen der bretagnischen Volkslieder spricht, hierherzusetzen, als dadurch meine Ansichten von den typischen Formen der Volkspoesie (S. 14 f.) eine neue Bestätigung erhalten (I. p. LVIII — LIX): *Le rythme est comme l'aile du poëte populaire; le rhythme l'enlève et le soutient dans son essor. Il ne pourroit composer sans fredonner un air qui lui donne la mesure; tous, excepté peut-être les kloer* (clercs) *et les prêtres, qui suivent pourtant une méthode semblable à celle de nos autres poëtes populaires, ignorent ce que c'est que la prosodie: plusieurs nous l'ont souvent avoué. Ils sentent, disent-ils, instinctivement, qu'ils doivent se conformer rigoureusement au ton, sous peine de blesser l'oreille et l'harmonie; se reposer quand il se repose, s'arrêter quand il s'arrête; faire accorder ensemble certaines finales qui suivent certains repos, et que l'air leur indique; leur science ne va pas plus loin. — La prosodie Bretonne est donc basée sur le mètre* (besser *rhythme*) *et la rime. Les vers s'assemblent de manière à former des distiques ou des quatrains de mesure égale. Ces vers ont six, huit, neuf, douze, et jusqu'à treize et quinze syllabes* (doch sind die meisten, und gerade die ältesten, in kurzen Versen). *Ceux de douze, comme en françois, ont une césure au sixième pied; ceux de treize syllabes, tantôt au sixième, tantôt au septième; ceux de quinze, au huitième* (vgl. über den Ursprung dieser Zweitheilligkeit Anm. 10). *Chaque hémistiche, chaque vers, chaque strophe, doit offrir un sens complet, et n'enjamber jamais sur l'hémistiche, le vers, ou la strophe suivante. C'est bien là le caractère rhythmique d'une poésie faite pour être entendue et retenue par coeur. Les*

rimes ne se croisent point; au moins, ne connoissons-nous aucun chant populaire, où cela ait lieu. En général, elles satisfont l'oreille, quelquefois elles ne presentent qu'une simple assonance. — Telle est aujourd'hui notre prosodie, mais elle a eu d'autres traits qu'elle a perdus et dont plusieurs monuments qui nous restent portent des traces évidentes. Outre la rime, elle a employé l'allitération (vgl. Anm. 12); *outre des distiques et des quatrains, elle a eu des tercets, formes artificielles, essentiellement opposées au génie de la poésie populaire et qu'elle tient des anciens bardes.* — Und von dem, trotz mancher Modificationen in Nebensachen und den einzelnen Versionen, doch im Wesentlichen identischen Grundcharakter dieser Volkslieder (p. LXVI): *Les unes* (*versions*) *étoient riches, détaillées et complètes, les autres pauvres, depourvues d'ornements, tronquées; tantôt elles ne différoient entre elles que par des strophes ajoutées, retranchées ou corrompues, ou seulement par quelques vers, tantôt par l'omission du prologue ou de l'épilogue, tantôt par de simples locutions et des noms propres altérés; mais nous le répètons, elles ne nous ont offert ni modification intime, ni variation rhythmique de nature à préjudicier, soit à leur sujet, soit à leur forme, d'une manière notable.* — Möchten doch die Franzosen diesem schönen Beispiele des Hrn. v. Villemarqué nacheifern, und auch sie endlich ihre Aufmerksamkeit der Volkspoesie der einzelnen Provinzen zuwenden; möchte vor allen Fauriel, der seinen Beruf dazu schon beurkundet hat, sein Vorhaben bald ausführen, die Volkslieder der Auvergne herauszugeben.

69) Dass aber übrigens auch in der altfranzösischen Poesie der Name *Ballade* nicht in der späteren, abgeleiteten englischen Bedeutung (vgl. Percy, *Reliques. London* 1823. *Vol. I. p.* 104; — Guest, *II. p.* 354) für historisches oder episches Volkslied — weil solche Lieder, wie z. B. die epischen Lieder der Ditmarsen, die zugleich als Tanzlieder gebraucht wurden, (vgl. W. Wackernagel, Die epische Poesie, im Schweiz. Mus. f. historische Wissensch. Bd. I. Heft 3, S. 360), und wie noch heutzutage heroische Romanzen von den Asturiern zu ihrem leidenschaftlich geliebten kriegerischen Kreistanze, der *Danza prima* (vgl. Duran, *Romancero de rom. caball. I. p. XLI — XLII*), und *Kiempe-Viser* von den Färöern ebenfalls zu ihren festlichen Kreistänzen (vgl. Lyngbye, *Färöiske Quäder om Sigurd Fofnersbane og hans Æt. Randers* 1822. 8. *VI — VII*) abgesungen werden, wirklich mit Tänzen verbunden waren, wie die Balladen von Robin Hood und Maid Marian mit dem *Morris-dance* (vgl. auch die in der Anm. 58 aus Fabyan's *Chronicle* angeführte Stelle), — sondern, wie in der provenzalischen und italienischen Poesie (vgl. Galvani, p. 168), in der ursprünglichen, d. i. Tanzlied, gegolten habe, geht selbst aus Hrn. Michel's Vertheidigung seiner in der späteren englischen Bedeutung gemachten Anwendung dieses Namens hervor (p. VIII — IX), die ich hierhersetzen will, da dadurch zugleich die noch von Diez, (Poesie d. Troub. S. 251) gehegte Meinung, als hätten die Trouvères „das reizende Tanzlied" nicht gekannt, widerlegt wird: *Nous savons bien que l'on nous objectera que ce mot* (Ballade) *est pris par nous dans son acception en anglois; que M.* de Roquefort, *dans son Glossaire de la langue romane, le traduit par* pièce de vers, espèce d'épigramme, *et que l'abbé* Massieu *dit que la ballade naquit sous Charles V. avec toutes les autres pièces dont le principal agrément consiste dans le refrain* (welche beide offenbar nur die spätere, von den meisterlichen Kunstdichtern verballhornte langzeilige Form von, den volksmässigen Tanzliedern nachgebildeten, und daher noch mit demselben Namen beleg-

ten Gedichten im Sinne gehabt haben). *A cela nous répondrons qu'effectivement nous donnons à ce mot le sens qu'il a en anglois; que M.* de Roquefort *s'est trompé, et que l'abbé* Massieu *a commis aussi une erreur. En effet, on lit dans li Jus du Pélerin, pièce composée au plus tard dans les premières années du quatorzième siècle, les vers suivans, que leur auteur anonyme fait dire à Rogaus, l'un des interlocuteurs qui parle* d'Adam *surnommé le* Bossu d'Arras, *poëte artésien de la fin du treizième siècle* (s. *Théâtre françois au moyen-âg.*, p. 100):

> Nenil, ains savoit canchons faire,
> Partures et motès entès;
> De che fist-il à grant plentés,
> Et *balades*, je ne sai quantes.

Puis, un peu plus loin, le même auteur chante le premier vers d'une de ces ballades, qui, à en juger par ce court échantillon et par les réflexions que fait sur elle Warniers, autre interlocuteur, ne devoit pas être historique. So sollen sich in der Gedichtsammlung eines Zeitgenossen des Adam de le Hale, des flandrischen Trouvère Jaques Bertaut (um 1285) *cent quatre-vingt-huit Balletes ou Ballades* finden (vgl. De la Rue, I. p. 227) und in dem i. J. 1316 verfassten *Roman de la Comtesse d'Anjou* von Jeanins Alart (De la Rue, I. p. 190) heisst es: *Lais d'amour chantent et balades.* Woraus sich wenigstens soviel mit Gewissheit ergibt, dass auch die Trouvères-Poesie, und zwar schon gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts, die Tanzlieder (*danses et ballades*) aus der Volkspoesie aufgenommen hatte, die dann (im 14ten und 15ten Jahrh.) von den Rhetorikern nach ihrer Weise geregelt, d. h. in steife, verkünstelte Formen gebracht wurden, ja einen Hauptbestandtheil der *Art et science de rhéthorique pour faire rigmes et ballades* ausmachten. So war denn auch das anmuthige, flüchtige Tanzliedchen des lebensfrischen Volkes, erzeugt von der aufjauchzenden Lust des frohen Augenblickes, durch die höfische Kunst zum zierlichen, galanten, aber in die Formen der Etikette festgebannten Jungherrn, und durch die zünftige Meistersängerei zum mühsam dressierten, mass- und takthaltenden, aber schwerfällig-steifen, langschrittig-plumpen Gesellen geworden.

70) Vgl. über *λέγειν* und *Dicere* in der Bedeutung des Singens Fischer, zu Anacreon *p.* 4; — Brouckhus., zu Tibull. II. 1, 54; — Heydler, Ueber das Wesen und die Anfänge der christl. Kirchenlieder. Frankf. a. d. O. 1835. 4. S. 13 u. 15; — Gerbert, I. p. 21—22; — über *Sagen* im Alt- und Mittelhochdeutschen Lachmann, S. 1 — 3. — *Dire* in der Bedeutung von Singen und Sagen, ausser in den bereits angeführten, noch in folgenden Beispielen:

> S'en doi bien *dire chançonette*
> — — — — — — — —
> — — — et *dist tel chançonette*
> (Barbazan, III. 372 u. 375).

> Nel vos séust *dire* nus jugleres qui chant
> (*Les Enfances Vivien*, angef. im *Glossaire* zur *Chanson de Roland*, unter *Arguille*).

Dire chansons par melodie
(De la Rue, III. 299).

Se pot aver moi un viel,
Fot moi *diser bon retruel*
Et fot un vers *dit de chançon*
(*Rom. du Renard, II. p.* 98).

De tel barnage doit-on *dire chanson*
(*Rom. d'Amile et d'Amis*, angef. in *Chanson de Roland, p. XXIX*).

A haute vois a *dit* ensi
Ce *cant*
(*Rom. de Renard, IV. Renart le Nouvel, p.* 317).

et d'un *cant* haut,
Dist ce vier par sollempnité
(ebenda, p. 348).

Au secont mès lors Renart prie
Le bievre, s'il li plaist, qu'il *die*,
Pour amour de ciaus qui ci sont,
Une *cançon*, il *respondront*
(ebenda, p. 387).

Et pour l'amour k'il ot à li,
Dist en haut *ce motet* joli
(ebenda, p. 408).

En haut ce *rondet de carole*
Dist oiant tous à grant dosnoi
(ebenda, p. 417).

A cascun mès et entremès
Fu *dite cançons u rondès*
(ebenda, p. 422).

In folgenden Stellen hingegen hat *Dire* nur die Bedeutung von blossem Sagen (Erzählen, Recitieren) oder wird sogar dem Singen entgegengesetzt:

Or se cante; or *dient*, content et fabloient
(*Rom. d'Aucasin et Nicolete*, oft).

Cil *list* romanz, et cist *dist fables*
Méon, *Nouv. rec. I. p.* 152).

Tuit clerc ne sevent pas bien chanter ne bien lire,
Asquanz des trovéurs faillent tost à bien *dire*
(Michel, *Rapport* in 4. p. 131).

De *dire contes et fabliaus*
Et de trover biaus dis noviaus

Se soloient ja entremettre
Et grant paine i soloient metre
Cil qui seulent *dire et conter*
(JUBINAL, *Jongl. et Trouv. p.* 128).

Quant il orront le *fabliau dire*
(ebenda, p. 142).

Fables et *contes* soleit *dire*
(DE LA RUE, III. p. 25).

Et *dient* respiz et content fables
(ebenda, III. p. 104).

Li uns chante, li autre note,
Et li autres *dit la Riote*,
Et li autres la jenglerie;
Cil qui sevent de jonglerie,
Vielent par devant le conte;
Aucuns i a qui fabliaux conte,
Il i ot *dit* mainte risée
(BARBAZAN, III. p. 268).

Cil chante bien, c'est ung jongleur;
Cil *dit beaux mots*, c'est ung trouveur
(MONE, Anzeiger f. 1835. Sp. 290).

Ja sogar in einer und derselben Stelle kommt manchmal *Dire* in beiden Bedeutungen, d. h. für Singen und Sagen, und für blosses Sagen, vor, wie z. B. in nachstehenden:

Usages est en Normendie
Que qui herbergiez est qu'il *die*
Fable ou *chançon* die (l. *lie*) à l'oste
(MEON, *Nouv. Rec. I. p.* 318).

Maints ont mis leur temps et leur cures
En *fables dire* et aventures,....
Ly aulcuns chantent pastourelles,
Les aultres *dient en leur vielles*
Chansons, rondiaux et estampies
(DE LA RUE, I. p. 190).

Saigneurs or escoutez, entendez ma reson:
Je ne vous *di* pas *fable*, et ne vous *di chançon*
(*Le Dit de Droit. Chartres* 1834. 8. *p. V*).

71) Dieses *Lai de Guirun* scheint also auch eine Version der im Mittelalter so berühmt gewordenen und vielbesungenen Sage von der grausamen Rache eines eifersüchtigen Ehemannes, der seiner Frau das Herz des geliebten Nebenbuhlers als Speise vorsetzte (vgl. meine Anzeige des *Lai d'Ignaurès* in den Berliner Jahrb. f. wissenschaftl. Kritik, 1834, Aug., No. 30 u. 31), gewesen zu sein, und auch diese Version, gleich alt oder noch älter wie die dem *Lai d'Ignaurès* zu

Grunde liegende (aus dem 12ten Jahrh.) ist wahrscheinlich in Gross- oder Klein-Britannien entstanden, kurz bretonischen oder keltischen Ursprungs, wie folgende Stellen beweisen, die zugleich die im Texte aufgestellte Ansicht von dem Vortrage der ursprünglichen Lais bestätigen:

Et son vert elme muent en .i. *Breton*
Qui doucement *harpe la loi Gorhon*

(*Roman de Guillaume d'Orange*, angeführt im *Glossaire* zur *Chanson de Roland*, unter *Roland*, wo diese Stelle, nach einer anderen Recension desselben Romans mitgetheilt, auch so lautet: Et son vert yaume muer en .i. Breton
Qui doucement harpe *le loy Gramon*).

Rois Anséis doit maintenant souper;
Mais il faisoit un *Breton vieler*
Le lai Goron, coment il doit finer,
Com faitement le convient definer

(*Roman d'Anséis de Carthage, ms. de la Bibl. du Roi, n°. 7196, fol. 15 r°, col. 2*, mitgetheilt von Hrn. Fr. Michel, der dazu bemerkt: *En examinant les variantes des différens mss. d'Anséis de Carthage relatives au lai de Gorhon, j'ai trouvé deux curieux passages. L'un porte que c'étoit le lai de Graelent que le roi Anséis faisoit chanter devant lui, quant à l'autre, on y lit que c'étoit l'histoire de Tristan et d'Yseult dont il écoutoit le récit*).

Nû gefuogte sich daz,
daz Marke an einem tage saz
ein lützel nâch der ezzenzît,
sô man doch kurzewîle pflît,
und losete sêre an einer stete
einem leiche, den ein harpfaere tete,
ein meister sîner liste,
der beste, den man wiste;
der selbe was ein Gâlois.
nû quam Tristan der Parmenois
und saz ze sînen füezen dar,
und nam sô flîzeklîche war
des leiches unt der süezen noten,
waer ez im an den lîp geboten,
ern möhte ez niht verswigen hân.
sîn muot begunde im ûf gân,
sîn herze daz wart muotes vol:
„meister" sprach er „ir harpfet wol,
dise noten sint rehte für brâht,
senlîche und als ir wart gedâht,
die macheten *Britûne*
von mînem herrn *Gurûne*
und von sîner friundinne"

(Gottfried von Strassburg, Tristan, v. 3503 — 25).

Offenbar hatten auch der Dichter des Weinschwelges, s. Wackernagel's altd. Leseb. 2te A. Sp. 583, und der von Gliers, (Bodmers

Samml. I. 44) diese Sage im Sinne, und verwechselten nur den Namen *Guruw* mit *Gralant*, wozu sie vielleicht eben die angezogene Stelle GOTTFRIED's verführte, wo gleich darauf Tristan selbst begann den *leich — von der viel stolzen friundin Grâlandes des schoenen in britunischer wise doenen und harpfen* (vgl. GRIMM, Altd. Wälder, III. 33 — 34).

72) Das mir unverständliche *Sun Zî* (man vgl. die in GROOTE's Ausgabe gegebenen Varianten) erhält auch durch die Wiener Hs. (No. 2707, sonst *philolog. no.* 216) keine Aufklärung, in welcher dieser Vers so lautet (*fol.* 53 *v°*, *c.* 2) *von sanze vnde von dynise.*

73) Dieses Lai hat ROQUEFORT ganz ohne alle dazu berechtigende Autorität und offenbar irrig der MARIE DE FRANCE zugeschrieben (vgl. DE LA RUE, I. p. 25); denn es fand sich nicht in der Hs. des brit. Museums, welche die übrigen, ihren Namen tragenden Lais enthält, sondern vereinzelt und anonym in einer Pariser Hs.; und, abgesehen davon, wird MARIE wohl nicht dieselbe Sage doppelt bearbeitet haben; denn das *Lais de Graelent* ist die bretagnische Version der ihrem *Lai de Lanval* zu Grunde liegenden Sage. THOMAS CHESTRE folgte übrigens in seinem *Lay of Launfal* einer von beiden verschiedenen, dritten Ueberlieferung, die Züge aus beiden vereint (diese dreifache Version gibt ein merkwürdiges Beispiel, wie die höfischen Dichter die Volkslieder verarbeiteten; — vgl. auch Anm. 71). Die bretagnische Version dieser Sage (*Gradlon-meur*, d. i. Gradlon der Grosse; dieser armorikanische Häuptling, der im 5ten Jahrh. lebte, spielt auch eine Rolle in der noch erhaltenen Volkslegende. *Buhez Sant Ronan*, d. i. Leben des hl. Ronan; vgl. DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzas-Breiz, II. Chants religieux, No. II. p.* 315 ff. u. *I. p. XLIII — XLIV*) soll noch zur Zeit der Ligue als eigentliches Volkslied in der Bretagne gesungen worden sein, so wie noch heutzutage das ebenfalls von MARIE bearbeitete *Lai du Laustic* (*Ann Eostik*) im Munde des bretagnischen Volkes lebt (vgl. DE LA VILLEMARQUÉ, *Barzas Breiz, Tom. I. p. XXV*, der diese köstliche Volksballade von der Nachtigall ebenda, *Chants historiques, No. XI*, wie er sie in Basse-Cornouaille selbst singen gehört hat, mittheilt, und, zur lehrreichen Vergleichung, MARIENS Lai danebenstellt, woraus sich ergibt, dass zwar die Grundsage dieselbe geblieben ist, aber, wie immer, im Volksliede in einfach-kräftigen Zügen und mehr andeutenden aber dramatisch-lebendigen Umrissen fortlebte, während sie MARIE nach höfischer Weise mit allen Nebenumständen in ausführlicher Breite erzählt und mit dem chevaleresken Costume ihrer Zeit ausgeschmückt hat).

74) Von dem *Lai d'Aielis* werden wir später sprechen. — Das *Lai d'Orphey* hatte auch eine jener altklassischen Mythen zum Gegenstand, die ihrer inneren Verwandtschaft mit dem mittelalterlichen Volksglauben wegen bald volksthümlich und in Volksliedern besungen wurden; *the romance of Orfeo and Heurodis*, sagt W. SCOTT (*Poetical Works, Vol. II. p.* 284), *in which the story of Orpheus and Eurydice is transformed into a beautiful romance tale of faëry, and the Gothic mythology engrafted on the fables of Greece.* Wie frühzeitig diese Sage volksmässig wurde, beweist eine Stelle des im 10ten Jahrh. lebenden Tegernseer Mönchs FROUMUNT (vgl. J. GRIMM's Reinhart Fuchs, S. L; — und dessen u. SCHMELLER's Lat. Ged. d. X u. XI Jh. S. 225 ff.), die auch in anderer Beziehung, als ein, so viel ich weiss, bisher über-

sehenes Zeugniss für die schon damals in Klöstern stattfindende mimische Darstellung der Thierfabel, höchst merkwürdig ist; er sagt nämlich in einem Gedichte *ad Peringerum Abb. Tegernseens.* (bei B. Pez, *Thesaur. anecd. Tom. VI. P. I. col.* 184), in welchem er, auf Antrieb dieses Abtes, seine lässigen Mitbrüder und Schüler auffordert, sich in ernsten, frommen Gedichten in streng metrischen Formen zu versuchen, und sein hier gegebenes Beispiel nachzuahmen:

Si facerem mihi pendentes per cingula caudas
    Gesticulans manibus, lubrice stans pedibus:
Si *lupus* aut *ursus* (sed vellem fingere vulpem),
    Si larvas facerem furciferis manibus:
Dulcifer aut fabulas possem componere mendas,
    Orpheus ut cantans Euridicen revocat:
Si canerem multos dulci modulamine *leudos*
    Undique currentes cum trepidis pedibus:
Gauderet mihi, qui propior visurus adesset,
    Ridiculus cunctos concuteret pueros.
Fistula si dulcis mihi trivisset mea labra,
    Risibus et ludis oscula conciperem.
Veridicax minor est vobis, quam ligula mendax,
    Diligitis *jocos en mage quam metricos.*

Selbst noch das mittelenglische *Lay of Sir Orpheo* (abgedruckt in Ritson's *Anc. engl. metrical Romances, vol. II. p.* 248—269) weist auf ein bretonisches Volkslied zurück, das davon gesungen wurde:

Harpours in Bretain after than
Herd how this mervail bigan,
And made her of *a lay* of gode likeing
And nempned it after the king;
That *lay Orfeo* is yhote,
Gode is the lay, swete is te note

(nach dem *Auchinleck ms.* bei Ritson, *III. p.* 336).

Dass aber auch eine altfranzösische Bearbeitung davon existiert habe, beweisen, ausser den im Texte angezogenen, noch folgende Stellen:

Et bien aves oi *conter*,
Com *Alpheus* ala harper
En infier, por sa femme traire.
Apolins fu si deboinaire,
Kil li rendi par tel convent,
Sele ne saloit regardant.
Femme est tous iors plainne denvie
Regarda soi par mesproisie

(*Romans des Sept Sages*, herausgegeben von A. Keller, p. 2).

Und Guillaume Machaut (st. 1370) in seiner Bearbeitung dieser Sage (*Histoire d'Orphée et d'Euridice*, bei Sinner, *Extraits de quelques poësies du XII. XIII. et XIV. siècle. Lausanne* 1759. 8. *p.* 35—36):

J'ai son *lay* maintesfois vu
Et l'ai de chief en chief leu.

Die in Jean Senebier's *Catalogue raisonné des mss. conservés dans la Bibl. de la ville et république de Genève.* 1779. 8. *p.* 433, *Mss. franç. No.* 179, *IV*, angeführte *Description de la descente d'Orphée aux Enfers lorsqu'il alla pour y chercher sa femme Euridice, en vers*, ist aber wahrscheinlich nichts anderes, als die erst genannte Bearbeitung Machaut's.

75) Das *Lai de l'Espine* ist aber höchst wahrscheinlich ebenfalls nicht von Marie de France; — De la Rue (*I. p.* 20—21) legt es dem Guillaume le Normand bei.

76) Diese Handschr. 2542, sonst *Bibl. Eugen. CXXX*, in grösstem Folio, ist zu merkwürdig, um nicht näher beschrieben zu werden. Sie besteht aus 504 Pergamentblättern, mit gothischer Schrift auf drei Columnen, mit Miniaturen und Initialen in Farben und Gold und mit rothen Capitel-Ueberschriften. Ueberdiess sind, wie gesagt, den Singgedichten die Melodien in Musiknoten beigegeben (vgl. Facsimile VII und VIII; es ist also auf alle mögliche Weise gesorgt worden, diese Handschrift auf das beste auszustatten. Sie beginnt mit folgender Rubrik (*fol.* 1 *r°*, *col.* 1): *Ihi commence li estoires de tristran que on apele le brat ke mesires elys de borron et mesire luces du gant firent. Pour ce ke ie uoi que nus ne veut emprendre a translater de latin en roumans lestoire de tristran. ki fu li mieudres cheualieurs. ki onques fust en la grande bretaingne. deuant le roi artu ne apres fors Galehaut ki fu fiex lanscelot du lac. Je elys de borron lenpreng a translater si con ie sai et voel commenchier en tel maniere*; und endet (*fol.* 504 *v°*, *col.* 3): *Si se taist ore li contes atant des auentures du saint graal que plus nemparle pour ce quelles sont si menees a fin que apres ce compte nempourroit nul riens dire qui nenmentist*). Das letzte Capitel hat die Ueberschrift *Mais atant laisse ore li contes aparler de boort et retourne aparler de saygremor le desree*). Dann mit rother Tinte *Icy faut lestoire de monseigneur tristan et del saint graal, si parfaicte que nul ny sauroit que y mectre. Amen.* Endlich mit anderer, neuerer Hand:

Ce liure de tristan est au duc de nemours conte de la marche

P. Jaques (m. p.)
Pour carlat.

Dieser Jacques de Nemours, Comte de la Marche u. s. w., Sohn des Bernard d'Armagnac, Comte de Pardiac, Vicomte de Carlat et de Murat, und der Eléonore de Bourbon, Tochter des Jacques de Bourbon, wurde auf Befehl Ludwig's XI. den 4ten August 1477 enthauptet. Diese Handschr. muss also um die Mitte des 15ten Jahrh. geschrieben worden sein (vgl. die Beschreibung einer ähnlichen, ebenfalls im Besitze dieses Jacques de Nemours gewesenen Handschr. von diesem Romane bei P. Paris, *Les Manuscr. franç. I. No.* 6773. *p.* 131—133). Auch ist in dieser Handschr. die Erzählung noch gedrängter und die Grundsage weniger durch fremdartige Episoden entstellt, als in den beiden übrigen Handschriften der k. k. Hofbibliothek. Die eine derselben, No. 2537 (sonst *Bibl. Eugen. CXXXIII*), in grösstem Folio, besteht aus 497 Pergamentblättern, goth. auf zwei Columnen, mit Miniat. und Initialen in Farben und Gold und mit rothen Capitel-Ueberschrif-

ten; aus der zweiten Hälfte des 15ten Jahrh. Die ersten drei Blätter enthalten die *Table des chapitres.* Auf *fol.* 4 *r° col.* 1. beginnt der Text mit folgender Rubrik: *Cy commencent li roumant et les fais du tres preu et bon chevalier .T. translates de latin en francois par un noble cheualier dengleterre appelle luces seigneur du chastel de grant pres de salebieres.* Er schliesst auf *fol.* 497 *r° col.* 1 mit nachstehendem Epiloge: *Asses me sui trauailliez de cestui liure mettre a fin longuement vay entendu et longue oeuvre ay acheuee. la dieu mercy qui le sens et le pouoir ma donne dacheuer la. Beaux dis et plesans et delitables vay mis amon pouoir. Et pour les beaux dis qui ysont que le roy henry dengleterre a bien veus de chief en chief et voit encorez souuentez fois. comme celui qui souuent si delite moult il aduis que pource que il a asses plus trouue ou liure de latin que tuit li translateurz de cestui liure nont retrait en langue francoise ma il requis et par soy et par aultrui que ie lui voulsisse translater cestui liure le quel iay translate comme pour monseigneur pource que maintenant la froidure de cestui yuer sera trespassee et nous serons au commencement de la doulce saison que len appelle la saison de ver ie qui adonc me seray vn pou reposes aprez le grant trauail de cestui liure entour qui iay demoure .V. ans entiers si que ien ay lessie toute cheualerie et tout aultre soulas me retourneray sur le liure du latin et sur les aultrez liurres qui estrais sont en francois et pourueray adonc de chief en chief et ce que ie verray qui y faudra ie y mettray. Et en feray vn liure tout entier ou ie acompliray se dieu plaist toutez les choses que messire luces du gaut* (sic) *qui premierement commence a translater et maistre gautier mappe qui fist le propre liure de lancelot du lac et messire robert de boron et tout ce que nous nauons mene afin ie fineray la. se dieux me donne tant de vie que ie puisse cestui liure mener afin et endroit de moy mercy moult le roy henry dengleterre monseigneur de ce quil loe cest mien liure et de ce quil lui donne pris. En la fin de cestui mien liure mercy ie nostre seigneur le createur du ciel et de la terre de quil ma donne pooir et force de finer le liure du bret.*

Explicit le roumant de tristan et de yseult (vgl. die Rec. der Hs. d. k. Bibl. zu Paris No. 6776[1], die einen ganz ähnlichen, nur noch etwas weitläufigeren Epilog des Vollenders dieses Romans, des Ritters Hélie de Borron, enthält, bei P. Paris, I. p. 137—140).

Die andere Handschr., No. 2539 und 40 (sonst *Bibl. Hohendorf. XLI*) 2 Bände in grösstem Folio, ist ebenfalls auf Pergament, 520 Bll., *anc. bâtarde* auf 2 Col. mit Miniat. u. Init. in Farben und Gold und mit rothen Capitel-Ueberschr. Sie beginnt mit der Rubrik: *Cy commance le liure du bon .T. de leonoys. Et de la Royne yseut de cornoaille,* und auf *fol.* 1 *r° col.* 1. mit folgendem Prolog: *Apres ce que jay leu et releu et pourueu par maintes foiz le grant liure de latin celui mesmes qui deuise apertement listoire du sainct graal Moult me merueille que aucun preudomme ne vient auant qui empreigne a le translater de latin en francoys Car ce seroit vne chose que moult voulentiers orroient paures et riches pour quoy ilz eussent voulente descouter et de entendre belles auentures et plaisans qui aduindrent en la grant bretaigne au temps le roy artus et deuant tout aussi comme listoire vraye du sainct graal qui bien fait aoroire le vous tesmoigne. Mais quant je voy que nulz ne losent emprandre pource que trop seroit graueuse chose ace que trop y auroit a faire car trop est grant et meruailleuse listoire. Je luces cheualier et seigneur du chastel dugaut. voisin prouchain de salebieres / comme cheualier amoureux et enuoisies / empren atranslater de latin en francoye vne partie de ceste ystoire / non mie pource que je sache grammment francoys ains appartient plus ma langue et ma parleure a la maniere dangleterre que acelle*

de france comme cellui qui fu en angleterre ne Mais telle est ma voulente de mon proposement que je en langue francoyse le translatray au mieulx que je pourray amon pouoir sans y mectre mensonge mais la verite toute aperte demonstreray et feray assauoir ce que le latin deuise de listoire de tristan qui fu le plus souuerain cheualier qui oncques fust ou royaume de la grant bretaigne ou temps le roy artus ne deuant ne apres fors seullement galaad le tresbon cheualier et lancelot dulac. Et le latin mesmes delistoire du sainct graal deuise apertement que autemps le roy artus ne furent que trois cheualiers qui tresbien fussent aprises de cheualerie Galaad lancelot et tristan et de ces trois fait le liure mencion sur touz les autres et plus les loe et plus en dit de bien Et pource que je scay bien que ce fut verite voudray ge commancer acestui point listoire de tristan en tel maniere (vgl. die Rec. d. Hss. No. 6768 und 6771, die denselben Prolog enthalten, bei P. Paris, I. p. 118 und 127). Sie schliesst auf *fol.* 520 *v° col.* 2 mit demselben Epiloge, wie die Handschr. 2537, worauf noch folgt: *Explicit li Roumans de T. et de yseult que fu fait lan mil CCCCLXVI. veille de noel.*

77) Vgl. über den Gebrauch der Harfe (gadhelisch, d. i. dem Gaelischen oder Ersischen und Irischen gemeinschaftlich, *Cruit*, *Clarseach* oder *Clàrsach*; — walisich *Telyn*; — bretagnisch *Télen*; — *lyra*, *cythara*, *harpa*) bei den keltischen Nationen Walker, *Hist. mem. of the Irish Bards*, *p.* 68—72; Edw. Ledwich, *Inquiries concerning the ancient irish Harp*, ebenda *App. No. I*; — W. Beauford, *Essay on the construction and capability of the irish Harp*, ebenda *App. No. VIII*; — Ledwich, *Antiq. of Ireland. Dublin* 1793. 4. *p.* 230; — Bunting, *anc. irish music*; — Gunn, *An historical Inquiry respecting the performance on the Harp in the Highlands of Scotland. London* 1807. 4.; — Macdonald, *Essay on the Highland music*; — Dauney, *Anc. Scotish melodies. p.* 59—92; — Ed. Jones, *Welsh Bards*, *p.* 90—107 und 113; — bei den Angelsachsen Percy, *Reliques*, *I. p.* 62—63, und 83; — Franc. Diederich Wackerbarth, *Music and the Anglo-Saxons. London* 1837. 8. *p.* 26—28; — bei den Engländern Ritson, *Anc. Songs*, *I. p. LVII—LVIII*; — bei den Franzosen De la Ravallière, *Poésies du Roi de Navarre*, *I. p.* 244—247; — Roquefort, *État etc. p.* 112—116. — Vgl. auch De la Rue, II. p. 257—259.

78) *Chrotta* oder *crota britanna*, gadhelisch *Cruit*, kymrisch *Cruth*, angelsächsisch *Crudh*, englisch *Crowd*, ein den keltischen Nationen eigenthümliches Saiteninstrument, oder vielmehr ein mehreren keltischen Saiteninstrumenten derselben Art gemeinschaftlicher Name, nämlich jenen, die einen hohlen, gewölbten, buckelförmigen Kasten oder Resonanzboden haben; so hat das gadhel. *Cruit* die Bedeutung von *a hump on the back*, *a ridge*, *a harp*, *a fiddle*, *a cymbal* (Armstrong, *Gaelic Dict.* und *Diction. Scoto-Celticum*; im letzteren wird noch hinzugefügt: *It seems generally applied to any stringed instrument*); so heisst das ersische *Cruitear* und irische *Cruitire*: *A harper*, *a musician*, *a hump-backed person* (ebenda); und Owen, *Welsh Dict.*, sagt: *Cruth*, *s. m.* — *pl. crythau* (*crw*), *any body swelling out*, *or bulging*; *a paunch*; *a kind of box scooped out of a piece of wood*, *and rounded*, *except on the side where the excavation is made*, *which is flat*, *and covered with a board ending in a tail to hang it up by*, *when it appears much like a bottle*; *having a hole on the upper part of the rotundity through which it is filled. It is used mostly to hold salt*; *and hence a saltbox of any form is called Cruth Halen*; *also a musical instrument with six strings*, *the two lowest of which*

are drones struck by the thumb whilst the others are touched with a bow. It is much on the same principle with the violin, of which perhaps it is the prototype; and the term is now indiscriminately used for both.

Digon o grwth a thelyn.
Enough of the crooth and harp.
Adage.

Das hier von Owen beschriebene halb zitter- halb fidelartige Instrument, *the prototype of the whole fidicinal species of musical instruments*, (daher im Englischen *Crowder* gleichbedeutend mit *fiddler* wurde), war allerdings das κατ' ἐξοχήν mit den oben angeführten Namen belegte, die vorzüglichste und geachtetste Art, und nebst der Harfe das zur Begleitung des Gesanges üblichste und angesehenste Instrument, dessen sich selbst die Barden des ersten Ranges bedienten (vgl. Jones, *Welsh Bards*, p. 85: *The four graduated orders of Bards; viz. The Poet, or Invested Bard; of which there were three kinds: the Harpist, the Crwthist, and the Singer*). Im Irischen hiess diese Art des Crwth *Creamthine Cruit*, welche Walker, p. 73—74, ungefähr ebenso, nur etwas ausführlicher, wie Owen, beschreibt: *The Creamthine Cruit was the Crwth of the Welch. It contained six strings, four only however could be termed symphonic, and these were stretched over a flat bridge, on a finger board: the two lower strings projected beyond the finger board, and were not touched by the bow or plectrum, but occasionally with the thumb, as a base accompaniment to the notes sounded on the other strings. This instrument — the parent of the violin — was used as a tenor accompaniment to the harp at feasts and convivial meetings: „Creamthine Crut or Créam Crutiu, by the name“ (says* Vallencey) *„imports the Harp (or Cruit) used at potations or carousals; whence Cream-nual a noisy drunken company (Collect. de reb. Hib. No. 13, p. 35). The Viol in the times of early music in France, was similarly employed....* Vallencey *(ibid.) says: „I believe the only honor they (the Welch) can have, is the invention of playing on this instrument with the bow: yet this seems to have been known to the Irish also, for in our common Lexicons we find Cruit, a Harp, a fiddle, a Crowder.“* — (vgl. über den Bau, die Stimmung u. s. w. dieses Instrumentes Jones, p. 114—116; — Hawkins, *General History of Music, Vol. II. p. 272—275*; — und *Archaeologia, Vol. III. p. 30—33*; an welchen drei Orten auch Abbildungen davon mitgetheilt werden; ich habe es, nebst dem gleich zu erwähnenden dreisaitigen *Crwth* und der Harfe, hauptsächlich nach Jones, p. 89, als Titelvignette abbilden lassen). Doch wurden, wie gesagt, durch den Namen *Crwth* auch andere Arten von Saiten-Instrumenten, mehr harfen- und zitterartige, bezeichnet (Du Cange's Angabe unter *Chrotta, tibia*, ist aber, so wie seine Ableitung von χρόταλον, ohne Frage falsch). So führt Walker, der auch das erst beschriebene *Creamthine Cruit* zu dem Geschlechte der Harfe rechnet (*of the Harp the Irish had four species: 1. Clar-seh, or Clar-seach. 2. Keirnine. 3. Cionar Cruit. 4. Creamthine Cruit*), noch das *Cionar Cruit* an und beschreibt es also: *The Cionar Cruit had ten strings, and was played on with a bow or plectrum. — In the Cionar Cruit we have the Canora Cythara of the Latins of the middle ages, and the origin of the modern Guitar.* — Wahrscheinlich nannte man die Harfen mit Darmsaiten auch *Cruit*, zum Unterschiede von jenen mit Drahtsaiten, die *Clarsach* hiessen; diess ist wenigstens Armstrong's Ansicht, der, nachdem er die bekannte Stelle aus Ven. Fortunatus (VII. 8) mitgetheilt hat, hinzufügt: *from these lines, which*

were written in the 6th cent. by Ven. Fort., some have imagined the harpa or clarsach, and the crotta or cruit, to have been different kinds of instruments; and yet a Bishop of Lyons, who wrote a century earlier, makes mention of a barbarian Cythara, shaped triangularly like the Greek Δ, not unlike the Irish harp, which seems to favour the opinion that the cruit and the clarsach were but different names for the same instrument. The probability is, that the cruit and the clarsach differed only in this, that the strings of the former were sinews or catgut, and those of the latter were brasswire (vgl. auch DAUNEY, p. 89). — Noch muss ich einer Nebenart des sechssaitigen wälschen *Crwth*, des dreisaitigen, des *Crwth Trithant*, gedenken, das mit dem im Mittelalter unter dem Namen *Rebec* (*rabel, rebebe, reberbe, rebesbe, ribible, rubebe*, vgl. ROQUEFORT, *Etat* u. s. w. p. 108 – 110; — NARES, *Glossary*, unter *Rebeck*; — DAUNEY, p. 95; — RITSON, *anc. Songs, I. p. LXI*) bekannt gewordenen Instrumente, einer dreisaitigen Fidel, einerlei gewesen zu sein scheint, und nur von den unteren Klassen der Barden, den volksmässigen Spielleuten (*Clêr y dom* oder *Bôn y Glêr*) gebraucht wurde, da dessen Behandlung viel weniger Kunstfertigkeit erforderte als die des harmonischeren sechssaitigen *Crwth* (vgl. JONES, p. 33, 85 und 116). Daher scheint auch das englische *Crowder* meist in verächtlichem Sinne (wie später unser Fidler) gebraucht worden zu sein; und in der Bretagne, wo die Volkssänger frühzeitig von der Rivalität ihrer höher stehenden Kunstgenossen befreit, und selbst dem Namen nach die alleinigen Barden wurden (vgl. Anm. 68) hat sich dieses dreisaitige *Crwth*, wie das *Rabel* unter dem Landvolke Spaniens, in seiner ursprünglichen Einfachheit bis auf den heutigen Tag erhalten, worüber sich bei DE LA VILLEMARQUÉ (*Barzas-Breiz, I. p. XXXII*) folgende merkwürdige Stelle findet: *On pourroit démêler encore, dans les traits de nos barz ambulants, quelques rayons perdus de la splendeur des anciens bardes. Comme eux ils célèbrent les actions et les faits dignes de mémoire; ils dispensent avec impartialité, à tous, aux grands et aux petits, le blâme et la louange; comme eux ils sont poëtes et musiciens; parfois ils essaient de relever le mérite des leurs chants, en les accompagnant des sons très peu harmonieux d'un instrument de musique à trois cordes, nommé rebek, que l'on touche avec un archet, et qui n'est autre que la hrouz ou rote des bardes Gallois et Bretons du VIe siècle.*

Und in der That ist das bei den lateinischen, romanischen und germanischen Schriftstellern des Mittelalters unter den Namen *Rota, Rotta (Hrotta) Rote, Rotte* häufig vorkommende Instrument nicht nur etymologisch (diess haben schon MONE, Uebers. d. niederl. Volkslit., S. 32, und DIEFENBACH, Celtica. Sprachl. Documente zur Gesch. d. Kelten, zugleich als Beitrag zur Sprachforschung überhaupt. Stuttgart 1839. 8. I. S. 125, bemerkt), sondern auch der Bedeutung nach mit dem keltischen *Crwth* zusammenzustellen (vgl. DE LA RUE, I. 47). Denn, wenn man nur diesen Zusammenhang festhält, so erklären sich von selbst alle die Widersprüche der Quellenschriftsteller, derentwegen die Gelehrten bisher sich noch nicht vereinen konnten, was eigentlich für ein Instrument unter *Rota* zu verstehen sei. — Unter der *Rota* verstand man nämlich, wie unter dem *Crwth* und wie überhaupt unter den mittellateinischen Ausdrücken *lyra, cythara, psalterium* u. s. w.... (*En effet les noms ont souvent changé.... Qui plus est, l'acception du même nom a varié quelquefois. Organum p. e. sera employé, dans tel passage, pour désigner l'orgue purement et simplement, et dans tel autre, il embrassera la généralité des instruments à vent. Il en est de même de cithara et de lyra, qui désigneront, dans certains cas, tous les instruments à cordes.*

Achille Deville, *Essai hist. et descriptif sur l'Église et l'Abbaye de Saint-Georges-de-Bocherville, près Rouen. Rouen* 1827. 4. *p.* 39) zu verschiedenen Zeiten auch verschiedene Saiteninstrumente, bald ein mehr harfenartiges, bald ein mehr zitter- oder fidelartiges (nur gewiss nie die Leier, *lyra mendicorum, mandolin, vielle, hurdy-gurdy*, wie De la Ravallière, Roquefort, Burney, Ritson, und so viele nach ihnen, selbst noch W. Scott, Hoffmann und Dauney, behauptet haben, die alle durch die falsche Etymologie von *Rotá, roue, wheel*, dazu verleitet wurden; eine Behauptung die sich durch keine quellenmässige Autorität rechtfertigen lässt, vielmehr mit der oft vorkommenden Angabe, dass Ritter und Damen selbst historische Lieder zur Rotte gesungen haben, ganz unverträglich ist. Unterscheidet doch schon Gottfried von Strassburg, v. 7568—9, *liren unde gigen, harpfen unde rotten*, und v. 3674—5 *videln und symphonien, harpfen unde rotten*; — *Symphonie* oder *Chifonie* hiess also die Drehleier; vgl. Roquefort, *État p.* 124; — Ritson, *Anc. Songs, I. p. LXIV*; — Gerbert, II. p. 155—156; — diese wurde in der Folge für ein eines Ritters unwürdiges, ein Blinden- und Bettler-Instrument, *instrument truant*, gehalten, und höchstens noch von Spielleuten von Profession gebraucht, wie aus der von Du Cange, unter *Symphonia*, mitgetheilten Stelle aus der *Chronique de Bertrand du Guesclin* hinlänglich erhellt). So wurde, wie *Crwth*, *Rotta* zuerst im Mittellateinischen und Althochdeutschen gleichbedeutend mit *psalterium, triangulum, lyra, cythara* gebraucht (s. die Stellen bei Du Cange, unter *Rocta*; — Schilter, *Thesaurus*, unter *Rotta*; — Pertz, *monumenta, II. p.* 101; — Graff, Althochdeutscher Sprachschatz, II. Sp. 487—88; — Hoffmann, Altniederländ. Schaubühne, S. 198; — vgl. Grimm, Gramm. III. 468; — dazu Grimm und Schmeller, Lat. Ged. S. 198; und Deutsche Interlinearversion der Psalmen. Aus einer windberger Hs. und einer Hs. zu Trier hgg. von Graff. Quedlinburg 1839. S. 661, Ps. CXLVI. VII: *salmrottet gote unserem an dere harphen.* Durch diese Stelle, und vorzüglich durch die aus Bonifacius *Epist.* 89: *Delectat me quoque cytharistam habere, qui possit cytharizare in cithara, quam nos appellamus rottae, quia citharam habet*, und durch den Schluss der Sanctgaller Hs. von Notker's Psalmen: *Sciendum est quod antiquum psalterium instrumentum dechachordum utique erat, in hac videlicet deltae literae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci et ludicratores ut quidam ait ad suum opus traxerant, formam utique eius et figuram commoditati suae habilem fecerant et plures chordas annectentes et nomine barbarico* [Diefenbach bemerkt dazu mit Recht, dass dieses schwerlich auf Deutsch zu deuten sei] *rottam appellantes, mysticam illam trinitatis formam transmutando*, wird schon die nächstfolgende speciellere Bedeutung dieses Namens motiviert). Später verstand man, wie unter *Crwth*, unter *Rotta* vorzugsweise eine Art Harfe, wahrscheinlich eine kleinere und vielleicht eine mit Darmsaiten bezogene (gleich dem *Cionar Cruit*; vgl. die oben aus Walker und Armstrong angezogenen Stellen), welcher harfenartigen Rotte wohl am meisten die bei Gerbert, II. p. 153, erwähnte und ebenda auf Tab. XXVI. 3 und XXXII. 17 abgebildete *Cythara teutonica* entsprechen dürfte, während die auf Tab. XXXII. 19 abgebildete *Cythara anglica* der eigentlichen Harfe (*Clarseach*) entspricht; auffallend ist überdiess an der ersteren die Aehnlichkeit mit dem wälschen *Crwth*, und wie daher aus dieser Form sich mehr zitter- oder fidelartige Instrumente hervorbilden konnten. So heisst es schon in den Glossen aus Heinrici *Summarium* (a. d. 12ten Jahrh.): *Cythara, herphe*, und *Cithareda, roddare* (Hoffmann, Sumerlaten, S. 4 und 6), und in

einer Münchner Hs. bei Schmeller, Bayer. Wörterb. unter *Rotten*: *Als her David sein rotten spien, wan er darauf herpfen wolt*; so werden, wie in der Bardenpoesie *Telyn* und *Crwth*, auch in den Gedichten des romanisch-germanischen Mittelalters Harfe und Rotte unzähligemal zusammen aufgeführt und meist als den Gesang begleitende Instrumente. Doch sind mir nur folgende Stellen bekannt geworden, in denen, ausser der allgemeinen Erwähnung, einige Details über die Rotte gegeben werden:

E faitz la rota
A XVII. cordas garnir

(Guiraut de Calanson, *Fadet joglar*, bei Diez, Poesie d. Troub. S. 42).

Nauplum (l. *Nablum*) *rott*, *chordas habens ex utraque parte ligni cavati* (aus einer Münchner Hs. bei Schmeller, a. a. O.).

Lira — vioel. Lira est quoddam genus citharae [*herp*] *vel sitola*, *alioquin de Roet. Hoc instrumentum est multum volgare* (aus einer Hs. d. 13ten Jahrh., im Besitz des Hrn. Baron von Reiffenberg, enthaltend des Alain de Lille Abhandlung *de Planctu naturae*, mit gleichzeitigen flamändischen Glossen, und hinter derselben ein lateinisches Gedicht von den Wirkungen der Musik, worin die zu jener Zeit üblichen Instrumente beschrieben und glossiert und Federzeichnungen davon beigefügt sind; über die Randzeichnung zu der obigen Stelle bemerkt Herr v. R.: *La figure montre qu'on jouait de cette rote*, *comme on disait en français*, *au moyen d'un style ou pecten*. Reiffenberg, *Le Dimanche*. *Bruxelles* 1834. 12. *Tome II. p.* 289).

Über sînen rücke fuort er
eine rotten, diu was kleine,
mit golde und mit gesteine
geschoenet unde gezieret,
ze wunsche gecordieret

(Gottfried von Strassburg, Tristan, v. 1322—26).

His rote, with outen wen,
He (Tristrem) raught bi the ring,
. . . .
Tristrem trewe fere,
Miri notes he fand
Opon his rote of yuere

(Thomas of Erceldoune, *Sir Tristrem*, *Fytte II. st.* 67 und 70).

Zu diesen aus dem deutschen und schottischen Tristan ausgehobenen Stellen ist es nicht unwichtig zu bemerken, dass sie sich auf denselben Theil der Sage beziehen, nämlich auf die Geschichte von dem irischen Ritter (bei Gottfried Gandin genannt), der durch sein Saitenspiel dem König Marke seine Gemahlin, die blonde Iseult, abgewann, die ihm dann von dem, von der Jagd heimkehrenden Tristan durch dasselbe Mittel wieder entlockt ward, und dass beide Dichter diese Geschichte fast mit denselben Einzelnheiten erzählen, nur mit dem Unterschiede, dass nach Gottfried der Irländer auf der Rotte, Tristan aber auf der Harfe spielte, während nach Thomas der umge-

kehrte Fall stattfand. Wenn es aber bei THOMAS, *Fytte II. st.* 10, von dem, für den Spielmann Tramtris sich ausgebenden Tristrem heisst: *His harp, his croude was rike* — bei GOTTFRIED wird hier nur seiner Harfe gedacht, — so ist *croude* entweder nur eine, dem Stammworte noch näher stehende, Variante für *Rote* oder *Cionar-Cruit*, oder es wird schon, zum Unterschiede davon, das mehr fidelartige *Creamthine Cruit* dadurch bezeichnet, also jedenfalls ein dem Namen und der Sache nach zu derselben Familie gehöriges Instrument (liesse sich mit Bestimmtheit behaupten, dass in der bekannten Stelle des GIRALDUS CAMBRENSIS, *Topographia Hiberniae, lib. III. cap. XI*, unter dem *Chorus* das *Crwth* zu verstehen sei, wie schon JONES, p. 35 und 95, und LEYDEN, *Preliminary Dissertation to Complaynt of Scotland*, p. 141, angenommen haben — was allerdings sehr wahrscheinlich ist, da *Chorus* nicht immer, wie DAUNEY, p. 121 — 127, zu beweisen sucht, um das hohe Alter des schottischen Nationalinstrumentes, der Bagpipe, zu beurkunden, nur ein Blasinstrument bedeutet hat, vgl. DU CANGE, unter *Baudosa*; — DE LA BORDE, *Essai sur la musique, I. p.* 293; — GERBERT, II. p. 151; — so fände sich auch noch im Altfranzösischen eine, dem Stammworte noch näherstehende Form, *Croath, Coruth*; s. ROQUEFORT, *Gloss., supplément*). Denn *Rotte* hat, wieder wie *Crwth*, manchmal ein mehr fidelartiges Instrument bedeutet; dafür spricht nicht nur, dass die Rotte auch sehr häufig mit der Fidel oder Geige zusammengenannt wird, z. B.

L'us mena *giga*, l'autre *rota*
(RAYNOUARD, *Lex. rom. I. p.* 9).

De *viéle* sot et de *rote*
(*Rom. de Brut, I.* 179).

Vieles, gygues, et *rotes*
(ROQUEFORT, *État, p.* 312).

E cantent e *vielent e rotent* cil juglur
(*Charlemagne, an Anglo-Norman Poem of the XIIth cent. publ. by* FR. MICHEL. *London* 1836. 8. *v.* 413 und 837).

Salterions, *gigues et rotes*
(ROQUEFORT, *Gloss.* unter *Rote*).

With *rote, ribible* and clokarde
(RITSON, *Anc. metr. Rom. III.* 189).

Ffor there were *rotys of Almayne*
And eke of Arragon and Spayne:
. . . .
Harpys, *fythales*, and eke *rotys*
(WARTON, III. p. 59).

Ir *gige* unde ir *rotte*
(GOTTFRIED VON STRASSBURG, Tristan, v. 11365).

Ern ist *gige* noch diu *rotte*
(Wolfram von Eschenbach, Parcival, 143, 26).

Tocando instrumentos, cedras, *rotas é gigas*
(Berceo, *Duelo de la Virgen, copla* 176);

sondern auch ein ausdrückliches Zeugniss bei Schmeller: *rott, rubeba est parva figella. Voc.* 1419. — Ob man endlich unter *Crwth* und *Rotte* wirklich jemals auch Cymbeln (*circulus tintinabulis instructus*) verstanden habe, wie ebenfalls von beiden behauptet worden ist (vgl. *Diction. Scoto-Celt.* a. a. O.; — Pertz, *monum.* a. a. O.; — Forkel, Gesch. d. Musik, II. S. 744—745) muss ich dahin gestellt sein lassen; mir ist wenigstens kein authentisches Zeugniss dafür bekannt, und es scheint vielmehr diese Behauptung abermals auf den oben erwähnten falschen Etymologien von *χρόταλον*, *cymbalum*, und von *rota*, Rad, und daher *rotae cymbalariae* (vgl. Gerbert, II. p. 158 und 165) zu beruhen. Man kann daher das Resultat dieser langen Untersuchung über die Rotte, die den Alterthumsforschern so viel zu schaffen gemacht hat, meines Erachtens nicht bündiger und treffender aussprechen, als mit den Worten des Glossars zu Spenser's *Poetical Works* (*London* 1807. 18. *vol.* 9): *Rote, harpe, or crowd.* — Noch verdient bemerkt zu werden, dass im Altfranzösischen die von *Rote* abgeleiteten Wörter *Rotéor, joueur de rote*, und *Roterie, chanson, air propre à jouer sur la rote*, vorkommen (vgl. Charpentier, *Supplem.* zu Du Cange, unter *Rocta*; — und Roquefort, *Gloss.* unter *Rotéor* und *Roterie*); ob auch die unter den Namen *Rotuenge, Rottuhenge, Rotruhenge, Rotruenge, Rotwange*, englisch *Rotewange*, mhd. *Rotruwange* (Tristan, v. 8077) vorkommenden Singgedichte hierher zu rechnen seien, oder wie die *Retroensa* der Troubadours (vgl. Diez, S. 117) Lieder mit Refrain bedeuten, und etwa von daher den Namen erhielten, lässt sich freilich nicht mit Bestimmtheit entscheiden, da man bisher eben nicht mehr als den Namen davon kennt (vgl. Roquefort, *État*, *p.* 223); doch ist das erstere wahrscheinlich, wenigstens sprechen mehrere Stellen, in denen dieser *Rotruenges*, oder dann besser *Rotuenges*, erwähnt wird, dafür, wie z. B. folgende:

Viellent menestrel *rotuenges* et sons
(Charpentier, a. a. O.).

Romans, fables et chansuns,
Rotwanges ou altres folurs
(De la Rue, III. 227; — vgl. auch I. p. 192).

Se pot aver moi un *viel*,
Fot moi diser bon *rotruel*
(*Roman du Renard, II. p.* 98).

79) Vgl. die bei Jones, p. 93—114; — Mone, Gesch. des Heidenthums im nördl. Europa, II. S. 393—394; — De la Rue, I. p. 45—47; — A. Pauly, Real-Encyclopädie der class. Alterthumswissenschaft, unter *Bardi*, angeführten Stellen und Nachweisungen. — S. auch *Transactions of the Irish academy, Vol. XVI. P. I. p.* 225, wo unter andern folgende schlagende Stelle angeführt wird: *regem Momoniae*

(Munster) *Angusium* (im. J. 489) *citharistas habuisse optimos, qui dulciter coram eo acta heroum in carmine citharizantes canebant. Vita S. Kierani, edit. a* CAPGRAVIO, c. 17, und *Acta Sanctt. p.* 489; — und ebenda *P. II. p.* 109—126 und öfter; so z. B. p. 111: *That the ancient Irish had fixed rules of poetry, is incontestible. They sang their lays to the sound of the harp, in presence of their chiefs.*

89) Vgl. WALKER, p. 110 und 129; — JONES a. a. O.; — und die aus DE LA VILLEMARQUÉ in der Anm. 78 angeführte Stelle. — Ueber die *Gwerseen* insbesondere LE GONIDEC, *Dict. Celto-Breton: C'est le singulier déterminé ou individuel du précédent gwers, vers, ce qui vient de l'ancien usage des Celtes et des Gaulois (usage conservé jusqu' à nos jours chez les Bretons) qui avoient des Bardes ou poëtes et chanteurs, qui racontoient en vers ou chantoient les histoires de leurs héros.* — Wie innig überhaupt die bretagnische, wie jede ächte Volkspoesie mit Gesang und Musik verbunden ist, bezeugen SOUVESTRE (in der *Rev. des deux mondes, IIIe Série,* 1834, *Tome IV. p.* 496—497): *Tous les poèmes à strophes, écrits en langue celtique, s'approprient à un air national et se chantent, quelle que soit leur étendue.... La forme donnée à tous leurs poèmes par les Bretons est la suite de leur goût prononcé pour le chant.... Les Bretons l'ont ajouté à toutes leurs compositions, et la chanson forme toute leur littérature;* — und DE LA VILLEMARQUÉ, *I. p. XXXVII: La mémoire de l'ouïe, comme disent les* Maximes de la Sagesse *des bardes de l'île de Bretagne, est, en effet, bien autrement fidèle aux poëtes populaires que la mémoire des lettres. Écrire et se faire imprimer, ce serait pour eux renoncer à être appris par coeur, et à entendre répéter leurs chants de génération en génération;* — und p. LVIII: *Le chant marié à la parole est en effet l'expression de la seule poésie vraiment populaire. Son union avec la musique est si intime que, si l'air d'une chanson vient à se perdre, les paroles se perdent également. Nous en avons fait mille fois l'expérience, mille fois nous avons vu le chanteur s'efforcer vainement de rappeler dans sa mémoire les mots du chant qu'il voulait nous faire connaître, et ne parvenir à les retrouver, qu'en retrouvant la melodie. Quelquefois, l'air et les paroles naissent simultanément: l'inventeur de la poésie, dans les traditions Cambriennes, est aussi l'inventeur de la musique; quelquefois l'air est ancien.*

91) So sagt z. B. der MONACHUS GLESSOBURGENSIS (bei LELAND, *Collectanea, Vol. V, Assertio Arturii, p.* 50) von Heinrich II: *Rex autem hoc ex gestis Britonum et eorum cantoribus historicis frequenter audiverat, Arturium sepultum fuisse.* Und GIRALDUS CAMBRENSIS, (ebenda p. 52): *Rex Angliae, Henricus II, sicut ab historico cantore britone audiverat antiquo* u. s. w.; — vgl. auch WARTON, *I. p.* 129, *note q: It may not be foreign to our present purpose to mention here, that Henry the Second in the year* 1179 *was entertained by Welsh bards at Pembroke castle in Wales in his passage into Ireland.* POWELL, *Wales, edit.* 1584. p. 238. *The subject of their songs was the history of king Arthur. See* SELDEN *on Polyolb. s. III. p.* 53.

92) Um nicht zu wiederholen, verweise ich auf mein Buch: Ueber die neuesten Leistungen der Franzosen u. s. w. S. 10—11, und auf meine Artikel in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. LXXVI. S. 272—274, und in den Berliner Jahrb. für wiss. Kritik, 1834, August, No. 30 u. 31, und 1837, Juli, No. 18—20. Trefflich hat KOBERSTEIN, S. 138—140, die Resultate der bisherigen Forschungen über die ächte Grund-

lage und den speciellen Charakter der Romane des bretonischen Sagenkreises zusammengefasst. (Auch Herr P. Paris hat in seiner Abhandlung über diese Romane, die sich im ersten Bande seiner Beschreibung der *Manuscrits françois de la bibl. du Roi*, p. 160—211, befindet, die sagenhafte, bretonische Grundlage derselben anerkannt; er beachtet aber nicht den wichtigen, charakteristischen Unterschied zwischen den noch reiner gehaltenen Rittergedichten und den durch fremde Elemente schon vielfach entstellten Gral-Romanen, indem er noch überdiess von diesen beiden auf den altbretonischen Stamm geimpften, wesentlich verschiedenen Hauptästen nur die noch mehr degenerierten Zweige, die späteren prosaischen Ueberarbeitungen in Betrachtung zieht; wodurch er zu der ganz falschen Petitio Principii verleitet wird: *Le Saint-Graal est donc le point d'unité de l'épopée bretonne;* obwohl er, im Gefühle der Unhaltbarkeit dieses Grundsatzes, ganz naiv gleich hinzufügt: *Mais cette unité, sous le joug de laquelle ont été rangées toutes les traditions de la Table ronde* [das ist aber eben ein arger Missgriff], *ne leur est pas essentielle.* — vgl. auch De la Rue, II. p. 206—250; — und über die heterogenen Elemente des Gral-Mythus Mone, im Anzeiger f. Kunde d. deutsch. Mittelalters, 1833. Sp. 293—301; — und A. Schulze [San Marte], in den Neuen Mittheilungen des Thüringisch-Sächsischen Vereins f. Erforsch. des vaterländ. Alterthums, Bd. III. Heft 3, S. 1—38). — Trotz dem hat Herr J. J. Ampère noch in neuester Zeit, in dem im J. 1830 erschienenen ersten Bande seiner, sonst sehr verdienstlichen, *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle*, p. 78—81, allen Einfluss der bretonischen Sagen und Volkslieder auf die Entstehung und Bildung der *Romans d'avanture*, ja selbst auf die historischen Lais der höfischen Kunstdichter geläugnet; — eine Verblendung, die theils aus einer Ueberschätzung des romanischen Elementes und des altklassischen Einflusses, theils aus einer einseitigen Hervorhebung der Kunstpoesie, und gänzlichen Nichtbeachtung der Volkspoesie entstanden ist. So hat z. B. Herr A. Recht, wenn er De la Rue's übertriebene Behauptungen, dass die anglo-normandischen Trouvères und Jongleurs die Schüler und Nachfolger der armorikanischen Barden, und die bretonischen Lais die Quelle fast der gesammten Ritterpoesie gewesen seien, nicht gelten lässt; ja ich gebe ihm sogar zu, was er sehr apodiktisch sagt: *On peut affirmer que les bardes ne sont pour rien dans l'origine des jongleurs et des trouvères;* aber ebenso einseitig ist die Behauptung, die er entgegenstellt: *L'origine des jongleurs, comme leur nom l'atteste, est donc romaine et nullement celtique.* Der Name Jongleur kommt allerdings wahrscheinlicher von *Joculator* als von *Bôn y Glèr*, wie Jones will; aber die nordfranzösischen und anglo-normandischen Spielleute und Volkssänger deshalb für römischen Ursprungs zu halten, klingt fast ebenso komisch, als wenn man das, bei den Dichtern des Mittelalters selbst so häufig vorkommende „Latein der Vögel" wörtlich nähme; — Volk und Vögel haben von jeher überall gesungen, wo es frische Waldeslust gab, Volk und Vögel sind so ziemlich überall Autodidakten darin gewesen, bevor sie künstlich abgerichtet wurden. — Wenn Hr. A. nun fortfährt zu argumentieren: *Les trouvères furent, dans le nord de la France, ce que furent les troubadours dans le midi; et les troubadours, aussi bien que les jongleurs, se rattachent aux restes de la culture gréco-romaine dans la Gaule méridionale. Aucun fait ne les rattache aux bardes;* so findet sich in diesen Behauptungen, so allgemein und unbestimmt ausgesprochen, eine solche unhistorische, willkürliche Durcheinandermengung der Grundbegriffe, dass man eine ganze Abhandlung schreiben müsste, um sie

zu entwirren; zum Glücke kann ich, auf unseres **Diez** treffliches Werk über die Poesie der Troubadours wegen der nöthigen Begründung und specielleren Entwickelung verweisend, ebenso allgemein und apodiktisch entgegnen: die Trouvères und die Troubadours sind keineswegs so unbedingt zusammenzustellen, es findet dem Ursprunge, der Entwickelung und dem Charakter nach ein gewaltiger Unterschied zwischen der Trouvères- und der Troubadours-Poesie statt; noch weniger darf man Troubadours und Jongleurs, höfische Kunstdichter und volksmässige Spielleute durcheinandermengen; und selbst bei den eigentlichen Troubadours dürfte es schwer halten, einen bedeutenden Einfluss der griechisch-römischen Cultur nachzuweisen; was endlich die letzte Behauptung betrifft, dass gar keine Thatsache für den Einfluss der keltischen Poesie auf die mittelalterliche Frankreichs zeuge, so mag diess von der Kunstpoesie der Barden, obwohl auch hier nur mit einiger Beschränkung, immerhin gelten; aber dasselbe von der bretonischen (im weiteren Sinne, d. h. kymrischen oder walischen und bretagnischen) Volkspoesie, und von der stofflichen Entlehnung und sagenhaften Grundlage der *Romans d'aventure* behaupten wollen, heisst nicht nur die sprechendsten Thatsachen, den eigenthümlichen Grundton, die locale Färbung und das trotz aller Ueberkleidungen durchscheinende lebendige, traditionelle Princip, sondern auch die ausdrücklichen Zeugnisse der Quellenschriftsteller, der Dichter selbst und der gleichzeitigen Geschichtschreiber, taktlos und willkürlich ignorieren; diese Zeugnisse in Verbindung mit jenen Thatsachen lügenstrafen, sti eine Skepsis, die ebenso weit von der wahren Kritik absteht, wie die Leichtgläubigkeit. Ich kann mich um so mehr beruhigen, für diese vielleicht hart und absprechend scheinende Entgegnung hier nicht die Beweise ausführlich liefern zu können, als diess bereits durch die in meinen obgenannten Schriften angezogenen Gewährsmänner geschehen ist, und die dadurch gewonnenen, hier aber nur summarisch angedeuteten Resultate nun, wenigstens unter uns, schon fast allgemein als stichhaltig anerkannt worden sind; überdiess habe ich im Texte ein paar ausdrückliche Zeugnisse dafür angeführt. — Allein Hr. A. geht noch weiter; er spricht nicht bloss den *Romans d'aventure*, sondern auch jenen Erzählungen der Trouvères, welche den Namen ihrer Quellen, *Lais*, beibehalten haben, ja namentlich den Lais der **Marie de France** die sagenhafte, bretonische Grundlage ab; doch es bedarf, um ihn zu widerlegen, fast nur der Anführung seiner eigenen Worte: *Restent les lais bretons, dont on a fait grand bruit. Ce qu'il y a de plus décisif à leur égard, c'est le témoignage de Marie de France* (das scheinen in der That die einzigen Lais zu sein, die Hrn. A., durch diesen *grand bruit*, wenigstens dem Namen nach, bekannt geworden sind, und auf deren äusseres Zeugniss allein er am meisten Gewicht legt), *trouvère du douzième* (?) *siècle, qui prétend* (!) *leur devoir le sujet de plusieurs de ses fabliaux. D'abord il ne m'est point démontré qu'elle ait dit la vérité* (und warum sollte sie, sollten sowohl die französischen als englischen Umarbeiter so vieler anderer Lais, die dasselbe aussagen, hierin keinen Glauben verdienen, da, was allerdings noch entscheidender ist, auch das innere Zeugniss, das sächliche, damit zusammenstimmt?), *car dans ses contes je ne vois rien de celtique* (!), *et chez elle je ne découvre aucune trace* (!) *de la connaissance du breton* (wenn Hr. A. doch nur wenigstens die Titel der *Lais du Laustic, du Bisclaveret, de Graalant-Mor* u. s. w. beachtet hätte! — Der Vergleich mit den wichtigen Nachweisungen der walischen Traditionen in dem Werke der Lady **Charlotte Guest**, *The Mabinogion, from the Llyfr Coch o Hergest and*

other ancient Welsh mss, with an English translation and notes. Part. I. II. London 1838—39. 8. und mit der trefflichen Einleitung zu der Sammlung des Hrn. De la Villemarqué — um nur der neuesten hierher gehörigen Forschungen zu erwähnen — lässt die Grundlosigkeit dieser, und die Oberflächlichkeit der folgenden Behauptungen erst in recht grellem Lichte erscheinen); *mais quand on supposerait à ces contes une origine bretonne, qu'en résulterait-il? Un seul d'entre eux* (?) *se rapporte à un personnage de la Table-Ronde, les autres sont des Fabliaux* (vgl. Anm. 6) *comme il pouvait s'en rencontrer partout* (?) *et il importe assez peu* (!) *à l'histoire de notre poésie du moyen âge, que ceux-ci soient venus de Bretagne en Normandie, comme le dit Marie de France, ou aient passé antérieurement de Normandie en Bretagne, comme je suis porté à le penser* (wenn er in der Anmerkung dazu sagt: *Plusieurs d'entre eux font allusion à des croyances superstitieuses qui, je crois, sont plutôt scandinaves que celtiques. Le mot* lai, liod, *et en latin barbare* leudus, *a lui-même une origine germanique*, so hat schon Depping, *Normannernes Sötoye og deres Nedsättelse i Frankrig i det tiende Ark. Med adskillige Forandringer oversat af* N. M. Petersen. Kopenh. 1830. 8. S. 471 ff., die Grundlosigkeit dieser Annahme in Beziehung auf den scandinavischen Einfluss nachgewiesen; — was aber den Ursprung des Wortes *Lai* betrifft, vgl. Anm. 1). *C'est à quoi se bornent, en y joignant quelques noms propres* (?) *et le germe de quelques incidents* (?) *romanesques, les emprunts faits par la vieille poésie française à des traditions celtiques. Pour achever d'être juste* u. s. w. (er kann nämlich nicht umhin, zuzugeben — und gibt hierdurch mehr zu, als er selbst glaubt — dass die Bretagne allerdings als ein Land der Wunder und Abenteuer im Mittelalter weithin berühmt gewesen sei, und dass die *Rote* der Trouvères von dem keltischen *Cruid* abstamme und dasselbe Instrument, die Harfe [vgl. Anm. 78], bedeutet habe; — das letztere wohl nur, um den witzigen Schluss anzubringen: *Ainsi les chants des bardes n'ont guère fourni à la lyre des trouvères que son nom*). — Wie ganz anders lautet das Resultat, das Sir Fred. Madden nach den gründlichsten und besonnensten Forschungen über diesen Gegenstand in seiner lehrreichen *Introduction to Syr Gawayne, a Collection of ancient Romance-Poems relating to that celebrated knight of the Round Table. London* 1839 (*printed for the Roxburghe Club*), *p. IX*, ausspricht: *With regard to the former* (*question of the antiquity of Welsh or Armorican traditions, and the share of Geoffrey of Monmouth in the compilation of the far-famed Brut*), *it is impossible, I think, for any one, who is not prejudiced, to read the arguments of Ellis, Price, De la Rue, and the Author of „Britannia after the Romans," with the testimonies produced, and not to admit, that previous to the time of Geoffrey, a mass of popular traditions relating to Arthur and his chivalry must have existed, and was circulated first by the native bards, and afterwards by the Anglo-Norman minstrels.* — Dass ich übrigens so ausführlich in der Anführung und Widerlegung der Behauptungen des Herrn Ampère gewesen bin, mag ihm beweisen, dass ich seine Persönlichkeit und seinen Ruf zu achten weiss, aber eben deshalb, und nur im Interesse der Sache, nicht gegen sein in vieler Hinsicht schätzbares Werk, sondern nur gegen diese Stelle desselben auftreten zu müssen glaubte.

83) *Dit* und *Dictié* oder *Ditié*, von *dire* und *dictier*, hatten zwar wie diese die Bedeutung von Gesagtem und Gedichtetem, Wort und Gedicht im allgemeinen (vgl. De la Rue, I. p. 218); ja man konnte ein nicht bloss gesagtes, sondern auch gesungenes Wort und Gedicht

damit bezeichnen (vgl. über die doppelte Bedeutung von *dire* S. 49 u. Anm. 70), dann jedoch fast immer mit näherer Beziehung und Hervorhebung des zur Weise und zum Gesange Gesprochenen und Gedichteten; wurde aber der musikalische Vortrag besonders bezeichnet, so konnten *Dit* und *Dictié* sogar im Gegensatze dazu gebraucht werden, wie in der mittelhochdeutschen Dichtkunst *wort* und *weise* (vgl. Simrock zu Walther von der Vogelweide, I. S. 167); so heisst es z. B. schon in Petri Abaelardi et Heloisae *epistolae* (*ed.* Ric. Rawlinson. *Lond.* 1718. 8. *Ep. I Hel. p.* 51): *dictandi videlicet, et cantandi gratia.... tam dictaminis quam cantus.... ut etiam illitteratos* (d. i. die, welche die lateinischen Worte nicht verstanden) *melodiae dulcedo tui non sineret immemores esse*; — ferner:

De chanson faire et de *dis et de chans*
(*Romancero franç. p.* 95).

Et si est si bien acordanz
Li *cans au dit*
(*Roman de la Violette, p.* 4).

D'ax est li *cans*, biex est li *dis*
(*Rom. d'Aucasin et Nicolete*, bei Barbazan, *I. p.* 380).

Chieus maistre Adam savoit *dis et chans* controuver
(*Jus du Pelerin*, im *Théâtre franç. au moyen-âge, p.* 98).

Car (*maistre Adan*) mainte bele grace avoit,
Et seur tous biau *diter* savoit,
Et s'estoit parfais en *chanter*
(ebenda, p. 100).

Und Eustache Deschamps sagt in seiner *Art de dictier* (d. i. *Ars dictandi*, oder Dichtkunst, wie z. B. Geoffroy Vinesauf, *De arte dictandi seu de nova Poetica*, und wie *dictare* im Mittellatein gleichbedeutend mit *Dichten* gebraucht, s. Du Cange, unter *Dictare*; — Ekkehardus IV, *casus Sti. Galli*, bei Pertz, *monum. II. p.* 101; — so auch im Altfranzös. *dictier*, z. B. Philippe de Reims, *Roman de la Manekine*, bei De la Rue, *II. p.* 371: *Philippe de Rim dictier veut un Roman*; — und *La Court de Paradis*, bei Barbazan, *III. p.* 129: *Or vueil venir à mon tretié, Que je ai pensé et ditié*; — jedoch immer mit näherer Beziehung auf die eigentliche Verskunst, ohne besondere Rücksicht auf die Sangeskunst), nachdem er zwischen der *Musique artificiele* oder eigentlichen Musik, und der *Musique naturele* oder der Kunst, Gedichte vorzutragen (Recitier- und Sprechkunst, was wir jetzt Declamation nennen) unterschieden hatte, von der letzteren (p. 265): *toutes voies est appellée musique ceste science naturele, pour ce que les diz et chançons par eulx faiz, ou les livres métrifiez se lisent de bouche, et proférent par voix non pas chantable*; und (p. 266): *et aussi les diz des chançons se puent souventefoiz recorder en plusieurs lieux où ils sont moult voulentiers oïs, où le chant de la musique artificiele n'aroit pas tousjours lieu* u. s. w. — Dieses *recorder en disant* hatte er aber in einer kurz vorhergehenden Stelle erklärt, wo er von dem Vortrage der Gedichte in den *Puys d'amours* spricht: *Ceuls qui avoient et ont acoustumé de*

faire en ceste musique naturele serventois de Nostre-Dame, chançons royaulx, pastourelles, balades et rondeaulx, portoient chascun ce que fait avoit devans le prince du puys, et le recordoit par cuer, et ce recort estoit appellé en disant, après qu'ilz avoient chanté leur chançon devant le prince, pour ce que néant plus que l'en pourroit proférer le chant de musique, sanz la bouche ouvrir, néant plus pourroit l'en proférer ceste musique naturele sanz voix et sanz donner son et pause aux dictez qui faiz en sont. — Wenn man daher eine bestimmte Art von Gedichten (wohl mit Rücksicht auf die Vortragsweise) durch *Dits* und *Dictiés* bezeichnete, so verstand man vorzugsweise zum blossen Sagen bestimmte, Sprüche und Spruchgedichte darunter. So ist in Gedichten dieser Art, von was immer für einem Inhalte, wenn ihrer Vortragsweise ausdrücklich gedacht wird, fast immer nur von blossem Sagen (*dire, parler, fabler, conter, reciter, retraire, recorder*) die Rede; wie z. B.

En mon chief montèrent li vers
Qui me firent ce *dist dister*,
Que vous m'orrez ci *recorder*

(*Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux p. p.* Jubinal, *I. p.* 293, *La Desputoison du Vin et de l'Iaue*).

Un *ditelet* vueil *dire* cortois et délitable:
Cortois le *dirai*-gie et assez bien notable;
J'entent que je le *die* por estre pourfitable
Au monde, et nel di mie *por fablel ne por fable.*
C'est ore de Fortune dont je vous vueil *parler*

(ebenda, p. 195, *Le Dit Moniot de Fortune*).

Puisque Diex m'a presté sens et entendement,
Et *bouche de parler* et cuer d'avisement,
Que ne soie repris ne blasmez folement,
Dont me doi-je pener de *parler* sagement.

Voirs est que *biau parler* ne puet aus bons desplaire.
Qui bien y veult penser, on y prent *examplaire*
Por sa vie amender et lui de péchié traire.
Diex me doinst *dire* chose qui à tous puisse plaire!
. . . .
Ce ne sont pas mençonge, ains est *chose certaine*,
Car j'en trai à tesmoing l'Escripture divine;
. . . .
Entendés .i. *biau dit* que je vous veil *noncier*

(ebenda, p. 223—224, *Le Dit de l'Enfant qui sauva sa mère*).

Qui se melle de *biax dis dire*
Ne doit commenchier à mesdire,
Mais de biax dis *dire et conter*

(*Roman du Meunier d'Arleux, p. p.* Michel. *Paris* 1833, 8. *p.* 1).

Par essemple vous ai en ce *Dit raconté*
(*Le Dit des trois pommes, légende en vers, p.p.* TREBUTIEN. *Paris* 1837. 8. *p.* 15).

Se vos ai mainz moz fabloiez
Et *dis et contez rimoiez*
(*Le Dit de droit. Chartres* 1834. 8. *p.* 2).

Pour *recorder un dit* suis ci en dreit venus,
Dieu garde ceulx et celles dont serai entendus,
D'un Rey vous weil *parler* par qui fu maintenus
Le païs d'Angleterre, or est s'ame lasus
(*Le Dit de Guillaume d'Angleterre,* bei DE LA RUE, *I. p.* 219).

Por ce qu'il est *de vérité,*
Ne l'apele mie fablel;
Ne l'ai pas escrit en tablel,
Ains l'ai escrit en parchemin;
Par bois, par plains et par chemin,
Par bois, par chasteals, par citez
Vodra qu'il soit bien *recitez.*
Cest dit fit *Henris d'Andely*
(HENRY D'ANDELY, *Ditié du chancelier Philippe d'Antongny,* bei DE LA RUE, *III. p.* 40).

Metre vueil m'entente et ma cure
A faire un *dit* d'une aventure,
Qu'avint à Orliens la cité;
Ce tesmoigne *par vérité,*
Cil qui m'en dona la matire.
. . . .
Atant mon *fablel* ici fine
(*Les braies au cordelier,* bei BARBAZAN, *III. p.* 160 und 180).

Por ce que fabliaus dire sueil,
En *lieu de fable dire* vueil
Une aventure qui est *vraie,*
. . . .
Qui fit *cest fablel et ces dis.*
Ci faut li *fabliaus des pertris*
(*Le Dit des Perdriz,* ebenda, p. 181 u. 186).

Aus diesen nicht umsonst so reichlich ausgewählten Stellen kann man also ersehen: 1) dass die durch *Dit* oder *Dictié* bezeichneten Gedichte in Rücksicht des Inhaltes und der Behandlung ganz verschiedenartig sein konnten, und dass die epischen oder historischen Dits von den Romans und Fabliaux sich höchstens dadurch unterschieden, dass sie fürwahrgehaltene (oder wenigstens dafür gelten sollende) Geschichten in der Absicht zu belehren erzählten (wie denn überhaupt bei den meisten Gedichten dieses Namens die didactische oder paränetische Tendenz nicht zu verkennen ist, und sie sich in dieser Beziehung mit den *Ensenhamens* und *Comtes* der Troubadourspoesie und

mit den Sprüchen und Beispielen der mittelhochdeutschen Dichtkunst vergleichen lassen, und wie diese, die Allegorie lieben; in so weit ist die im *Catalogue de la Vallière, Manuscrits, P. I. T. II*, bei Beschreibung der viele Dits enthaltenden Hs. No. 2736, davon gegebene Definition ziemlich genügend: *Cette pièce est ce que les anciens appelloient un dit. Ils entendoient par ce mot une pièce qui renferme un enseignement, une instruction, ou le recit d'une belle ou d'une mauvaise action.* Vgl. auch Roquefort, *gloss.* unter *Dict*, und *Dit*); 2) dass sie sich ebensowenig durch eine bestimmte, charakteristische Form unterscheiden; denn es finden sich darunter (und zwar wieder ohne Rücksicht auf den Inhalt) ebenso viele strophenlose, in kurzen höfischen Reimpaaren, als strophische verschiedener Art (Beispiele von Dits aller Art enthalten vorzüglich die beiden oft angeführten Sammlungen Jubinal's *Jongleurs et Trouvères*, und *Nouveau Recueil de Contes, Dits, Fabliaux*). Eine Art strophischer Dits verdient jedoch besondere Erwähnung; es wurden nämlich im 14ten Jahrh. ältere, in den kurzen höfischen Reimpaaren abgefasste Romans der Trouvères von den Jongleurs in Gedichte ungeformt, die aus vierzeiligen, langversigen, einreimigen Strophen (*quatrains omoioteleutes*; vgl. Raynouard, *Des formes primitives etc. p.* 10) bestanden, und diese Gedichte ebenfalls *Dits* genannt, wie z. B. die *Dits de Robert le Diable, de Guillaume d'Angleterre* u. s. w. — De la Rue (I. p. 150 und 219) und, ihm folgend, Trebutien, (*Roman de Robert le Diable. Paris* 1837. 4. *p. VIII*) glauben nun, die Jongleurs hätten diese Umformung jener Gedichte (*mis en Dit*) vorgenommen *pour les rendre plus faciles à chanter*; allein dem widersprechen die von ihnen selbst angeführten Beweisstellen (s. die auch von mir nach De la Rue oben gegebene Eingangsstelle des *Dit de Guillaume d'Angleterre*, und die von Trebutien selbst über den Prosa-Roman von *Robert le Diable* gemachte Bemerkung, p. IX: *Le Roman de Robert le Diable fu traduit, ou, pour mieux dire, mis en prose dans le XVe siècle, car on pourroit douter si l'auteur de ce travail a eu le texte en vers* [nämlich den Roman] *sous les yeux. Il semble avoir suivi entièrement le Dit et surtout le Mystère. On lit dans son prologue: „Et aussi l'histoire cy après escrite laquelle j'entens narrer" etc.*) und es dürfte vielmehr von dem Vortrage dieser Dits und ihrem Verhältnisse zur höfischen Kunst noch dasselbe gelten, was in diesen Beziehungen von unseren, ebenfalls strophisch abgefassten und volksmässigen Heldengedichten von den Nibelungen, Alpharts Tod, Kudrun, Lachmann, (Singen und Sagen, S. 7, 10, 17—18; — vgl. auch Koberstein, S. 180—181) trefflich bemerkt hat, nämlich dass auch sie während der Blütezeit der höfischen Kunst (die bei den Nordfranzosen etwas länger dauerte als bei den Deutschen, da bei jenen, wie bei den Engländern, eben durch die Kämpfe dieser beiden Nationen während des ganzen 14ten und einen Theil des 15ten Jahrh. das Ritterthum eine, wenn auch schon sehr herbstliche, Nachblüte trieb, während es in Deutschland mit den Hohenstaufen fast gänzlich unterging) mehr gesagt und gelesen (von vorn herein nur dazu bestimmt) als gesungen wurden, wobei man noch überdiess zu berücksichtigen hat, dass bei den romanischen Nationen daneben noch eine eigenthümliche kirchlich-volksmässige Form, die der *Chansons de geste* (in langzeiligen, einreimigen Tiraden) für den eigentlichen epischen Gesang fortbestand, aus welcher sich eben, durch den Einfluss der gelehrt-kirchlichen und höfischen Kunstpoesie, die mehr kunstmässige, in kürzeren (zwei- bis fünf-, meist aber vierzeiligen) gleichmässig geregelten Strophen, entwickelt hatte, die aber gerade darum noch volksmässiger war, als die

strophenlosen, kurzen höfischen Reimpaare (so finden sich diese in der späteren mittellateinischen Poesie so gewöhnlichen drei- bis vierzeiligen langversigen Strophen nicht nur in noch eigentlich metrischen Gedichten des frühesten Mittelalters, wie z. B. vierzeilige Hexamesterstrophen in dem dem PRUDENTIUS zugeschriebenen *Diptychon*; und dreizeilige in des HELPIDIUS *Historiar. T. V. et N. Tristicha*, vgl. BAEHR, S. 45 u. 69; der Hymnen nicht zu gedenken; sondern auch sehr frühzeitig in volksmässigen lateinischen Gedichten, wie z. B. vierzeilig in dem oft angeführten Siegesliede der Franken unter Chlotar II., in dem Klageliede über Saladin's Eroberung des heil. Landes, vgl. SOLTAU, S. 35; dreizeilig in den *Rhythmi alphab.* ADELMANNI *Scholast.* [*Rec. des Hist. des Gaules, XI. p.* 438]; und nur noch mit Spuren von Reimen in dem *Rhythmus abecedar. de Lud. II. Imp.* [MURATORI, *Antiq. ital. III. c.* 711—12], und in den *Versus de bella que fuit acta Fontaneto* [MALTE-BRUN, *Annal. des Voyag., XIII. p.* 209 — 12; vgl. GRIMM, Altd. Wälder, II. S. 31—34]; vgl. auch GRIMM, Lat. Ged. d. X. und XI. Jahrh. S. XLVIII—XLIX u. 101); ein morphologischer Process, der sich an der Entwickelungsgeschichte der im 13ten und 14ten Jahrh. in der spanischen Poesie herrschenden vierzeiligen Alexandrinerstrophen am augenfälligsten nachweisen lässt (vgl. RAYNOUARD a. a. O. — und meine Anzeige der span. Uebers. BOUTERWEK's in den Wiener Jahrb. d. Lit., Bd. LVI. S. 258 u. 262; — doch findet sich auch schon in WACE's *Roman de Rou* hin und wieder eine solche Verkürzung der langen Tiradenform, nur noch nicht so regelmässig durchgeführt; so sagt er selbst, I. p. 37: *Mez por l'ovre espleiter, li vers* [d. i. Strophen] *abrigeron*, und es folgt in der That eine Reihe von vier- bis fünfzeiligen einreimigen Strophen, wiewohl er später wieder, seinem Vorsatz ungetreu, in die alte, gewohnte lange Tiradenform verfällt). Die in diesen Strophen abgefassten spanischen Gedichte, selbst die epischen, waren aber gewiss nur zum Sagen und Lesen bestimmt; denn während es in dem, in langen ungleichen Tiraden verfassten *Poema del Cid* noch heisst (*v.* 2286): *Las coplas deste cantar aquis' van acabando*, ist schon in den Legenden des BERCEO und im *Poema de Alexandro* nur von *fablar* (z. B. BERCEO, *Del Sacrificio de la Misa, copla* 2; — *Vida de San Millan, copla* 320; — *Milagros de Nuestra Senòra, c.* 500, 703; — *Poema de Alexandro, copla* 2), *decir* (BERCEO, *Vida de S. Millan, c.* 321; — *Milagros de N. S., c.* 377, 583; — *Poema de Alex. c.* 2498), *cantar* (BERCEO, *Milagros de N. S., c.* 1, 57, 377, 431, 461, 501, 867), *rezar* (BERCEO, *Vida de S. Millan, c.* 109), und *leer* (BERCEO, *Vida de S. Millan, c.* 1, 2, 482; — *Milagros de N. S.*, c. 625; — *Vida de S. Domingo de Silos, c.* 752; das ebenda vorkommende *cantariamos* ist, als ganz vereinzelt, und wie schon aus dem unmittelbar darauf folgenden *Si la leccion durasse* erhellt, wohl in *contariamos* zu verbessern; — *Poema de Alex., c.* 5) die Rede; der ARCIPRESTE DE HITA und LOPEZ DE AYALA schrieben die bloss zu sagenden oder zu lesenden Theile ihrer Gedichte in diesen vierzeiligen Alexandrinerstrophen, während sie die zu singenden *Cantares* und *Cantigas* in kunstmässigeren, mehr lyrischen und meist kurzversigen Strophen abfassten; und jene in Alexandrinerstrophen abgefassten Gedichte werden von ihren Verfassern selbst *Prosa* (wovon ich später den Grund angeben werde), *Romance* oder *Cuento rimado* (vgl. meine erst angeführte Anzeige in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. LVI. S. 258), ja gerade wie die *Dits* oder *Dictiés* der Franzosen *Decir* oder *Dictado* genannt (s. z. B. BERCEO, *Vida de S. Millan, c.* 2, 362; — *Vida de Sa. Oria, c.* 2; — er selbst nennt sich daher einen *dictador*, *Milagros de N. S., c.*

966; und der anonyme Verfasser eines Lobgedichtes auf ihn, *Loor de don* Gonzalo de Berceo, bei Sanchez, hinter Berceo's Gedichten, sagt von ihm, c. 34: *Fizo destos* [miraglos] *deitados en romanz paladino*; — *Poema de Alex.*, c. 2510; — *Poesías del* Arcipreste de Hita, c. 5: *Es un desir formoso è saber sin pecado*, *Rason mas plasentera*, *fablar mas apostado*).

Wenn daher weder in dem Inhalte, noch in der Form allein das charakteristische Merkmal der doch durch einen eigenen Namen, *Dits* oder *Dictiés*, bezeichneten Dichtungsgattung zu suchen ist, so wird es sich wohl nur in der Vortragsweise finden, die eben durch den Namen schon hinlänglich gekennzeichnet wird, und welche dann zu der obenerwähnten meist didaktischen Tendenz und historischen Färbung des Inhaltes, und zu den strophenlosen, oder zwar strophischen aber zum Gesange minder tauglichen Formen auch die passendste war.

84) Solche scheinbare Ausnahmen wären noch z. B. die obenerwähnte (vgl. Anm. 61) ältere englische Version vom *King Horn*, in kurzen Reimpaaren, in deren Eingange es dessenungeachtet heisst (Ritson, *Romances II. p.* 91; — vgl. Percy, I. p. 79):

Alle heo ben blythe
That to *my song* ylythe,
A song ychulle *on singe*
Of Allof the gode kynge.

Ferner folgende, ebenfalls in strophenlosen Reimpaaren abgefasste Erzählungen, die sich nichtsdestoweniger Gesänge nennen:

E vus dirat *la chançon*
Quant vus tost acomplerum
En avant en vostre (nostre?) reisun.
. . . .
De Prendergast, cum nus *chantum*

(*Anglo-Norman Poem on the Conquest of Ireland by Henry the Second.... ed. by* Fr. Michel. *London* 1837. 8. *v.* 143 – 45, und *v.* 2064; — diese Reimchronik ist aus dem Ende des 12ten oder Anfange des 13ten Jh.).

Oiés, por Dieu le fil Marie,
Chançon de moult grant segnorie

(*Roman du Comte de Poitiers*, *v.* 1 – 2).

Gautiers de Tornai chi define
La canchon qui est vraie et fine,
. . . .
Gautiers de Tornay por ce prie
Chiaus qui *la canchon ont oïe*

(*Histoire de Gille de Chyn*, *par* Gautier de Tournay, bei Dinaux, II. p. 181—182).

Entendez à ceste *chançon*
Qui valt une bone *leçon*

(*D'un Moine qui contrefist l'ymage du Déable qui s'en corouça*, bei Méon, *Nouv. rec. II. p.* 411).

Lystenyth, Lordyngys, y you pray,

. . . .

Thys songe ys of a merchand of thys cuntre

(*How a Merchande dyd hys Wife betray*, bei Ritson, *Pieces of anc. pop. Poetry. London* 1833. 8. *p.* 73).

Allein alle diese Gedichte sind entweder noch aus der Entwickelungsperiode der höfischen Kunst aus dem Volksgesange, erste Versuche von Umreimungen wirklicher Gesänge (vgl. Anm. 61), deren Eingangsworte oder herkömmliche Apostrophen sie noch beibehielten, ohne dass man ihnen hier die ursprünglich allerdings streng geltende Bedeutung mehr beilegen dürfte (daher heisst es in dem angeführten *Anglo-Norman Poem* auch schon v. 6: *Ki cest jest endita*; – v. 11, 39, 1392: *Del rei Dermod vus voil conter*; — v. 2493—95: *Issi larrum la reisun.... Del rei engleis vus conterum*; — v. 2549: *Seignurs, ore vus voil dire*; — v. 2753—54: *Wdra, seignurs, sachez de fi, Parler del riche rei Henri*; — v. 3354 - 56: *Seignurs, que Deu vus seit amis, Chevalers, serjants enechins! Dirrai vus de un chevaler*; — v. 3370—72: *Entendez, seignurs, bone gent, si orrez jà apertement: De un chevaler vus voil cunter*; – vgl. auch *Preface, p. VI—VII*; — und im *Roman du Comte de Poitiers*, am Schlusse: *D'iaus ne vous irai plus contant*; beide Gedichte scheinen jedoch von Jongleurs verfasst zu sein; vgl. meine Anzeige des letztern in den Berlin. Jahrb. f. wiss. Krit., 1837, Juni, No. 114, Sp. 211; — die Erzählung *D'un Moine* u. s. w. ist ein ganz gewöhnliches *Conte dévot*, und es ist im Laufe der Erzählung auch nur von *conter* die Rede, wie p. 413: *Ci après vos voil aconter*; und p. 416: *Et si vos conterai comment*); oder sie gehören schon der Zeit an, in welcher nach dem Verfall der höfischen Kunst der volksmässige aber verwilderte Gesang wieder die Oberhand gewonnen hatte (dahin möchte ich schon die *Histoire de Gille de Chyn* setzen, wiewohl Hr. Dinaux sie noch für ein Produkt des 13ten Jahrh. hält); — die englische Erzählung endlich, eine Bearbeitung des französischen Fabliau *La bourse pleine de sens*, bei Barbazan, *III. p.* 38, gehört ohnehin dem Ende des 14ten oder wahrscheinlicher gar schon dem 15ten Jahrh. an). — Gewiss hat während der Blütezeit der höfischen Kunst von allen Erzählungen der Art gegolten, was Rutebeuf, einer der gültigsten Zeugen jener Zeit, von der Vortragsweise der *Romanz* an den Höfen der Grossen gesagt hat (*La Complainte d'Outre-Mer*, vor 1269 verfasst, in dessen von Hrn. Jubinal herausgeg. Werken, I. p. 91):

Empereor et roi et conte
Et duc et prince à cui l'en *conte*
Romanz divers por vous esbatre
De cels qui se seulent combatre
Çà en arriers por sainte yglise,
Quar me dites par quel servise
Vous cuidiez avoir paradis?
Cil le gaaignièrent jadis
Dont vous *oez ces romans lire*
Par la paine et par le martire
Que li cors souffrirent sor terre.

Was endlich Warton's (I. p. 13, 21, 63, 76, 96 und öfter) und Ritson's (*Romances, III. p.* 337—338) Meinung betrifft, dass solche un-

strophische Gedichte und Reimchroniken, wie die dort in Rede stehenden, gesagt und gesungen wurden, so hätte sie schon eine genauere Prüfung der von ihnen selbst angeführten Belegstellen vom Gegentheil überzeugen können.

85) So sagt Robert of Brunne in seinem oft angeführten Prologe (p. C) von den schottischen Minstrels Thomas of Erceldoune und Kendale in Bezug auf ihre *Tales* von Tristrem:

> They *said* it for *pride ande nobleye*,
> That *non were suylk as thei*,

d. h. sie sagten ihre Gedichte vor der Hoheit und dem Adel, nicht vor solchen wie diesen (d. i. gemeinen ungebildeten Leuten, für die Robert seine Uebersetzungen bestimmte; vgl. Anm. 15 u. 38; — denn aus dem Vorgehenden und Nachfolgenden ergibt sich, dass diese viel bestrittene Stelle in der That nur so zu verstehen sei; so hat sie auch W. Scott erklärt, s. dessen *Poeticals Works*, *I. p.* 54 — 55, und *V. p.* 64 — 66; vgl. dagegen Price in seiner Ausg. Warton's, I. p. 183 und 186; — und Guest, II. p. 284 - 285, deren Erklärungen aber gezwungener und der mittelalterlichen Weise fremder, moderner sind). Und wiewohl Robert auch schon vom Singen, oder mit Musik verbundenem, recitierendem Vortrage dieser *Gestes* zu sprechen scheint, so hebt er doch noch vorzugsweise das Sagen hervor, wie aus der Vergleichung folgender Stellen desselben Prologes erhellt:

> I mad nought for no disours,
> Ne for no seggers, no harpours;
> Bot for the luf of symple menn,
> That *strange* Inglis cann not kenn.
> . . . .
> I see in *song*, in *sedgeyng tale*
> Of Erceldoun and of Kendale,
> Non tham *says* as thai tham wroght,
> And in ther *sayng* it semes noght.
> That may thou here in Sir Tristrem,
> Ouer gestes it has the steem,
> Ouer alle that is or was,
> If menn it *sayd* as made Thomas.
> Bot I here it no mann so *say*,
> That of som copple som is away.
> So thare *fayre sayng* here beforne,
> Is thare trauayle nere forlorne.
> . . . .
> Thai *sayd* it in so *quante* Inglis,
> That manyone wate what it is.
> Therfore (I) heuyed wele the more
> In strange ryme to trauayle sore,
> And my witte was oure thynne,
> So *strange speche* to trauayle in.

Dass hier noch vorzugsweise von blossem Sagen die Rede sei, wird um so wahrscheinlicher, als in dem auf uns gekommenen und von W. Scott (*Poetical Works*, *Vol. V*) herausgegebenen Gedichte von *Sir Tristrem*, von oder nach Thomas of Erceldoune (wahrscheinlich

dasselbe, das ROBERT im Sinne gehabt hat), selbst heisst (*Fytte first*, *st.* 1):

> I was at (Erceldoune):
> With Tomas spak y thare;
> Ther herd y *rede in roune*,
> Who Tristrem gat and bare.
> . . . .
> Tomas *telles* in toun,
> This auentours as thai ware.

Man bemerke überdiess, dass dieses Gedicht strophisch, und zwar in der That in künstlichen Strophen (*strange rime*) abgefasst ist.

So sagt selbst noch von dem schottischen Minstrel BLIND HARRY (in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrh.), dem Verfasser eines historischen Gedichtes von den Thaten seines Nationalhelden Sir William Wallace, JOHN MAJOR in seiner *Hist. Magn. Britan., lib. IV. cap.* 15: *Integrum librum Gulielmi Wallacei Henricus, a nativitate luminibus captus, meae infantiae tempore* (MAJOR war um d. J. 1470 geboren) *cudit, et quae vulgo dicebantur carmine vulgari, in quo peritus erat, conscripsit. Ego autem talibus scriptis solum in parte fidem impertior, quippe qui historiarum recitatione coram principibus victum et vestitum, quo dignus erat, nactus est.*

Dass aber vorzugsweise in der North-Country, in Süd-Schottland und Nord-England, sich so frühzeitig eine Art höfischer Kunstpoesie in der Nationalsprache entwickelte (bekanntlich zeichnen sich besonders die schottischen Kunstdichter sehr frühzeitig durch künstliche Formen aus), und dass hier sich das Sagen der epischen oder historischen Nationalgedichte „vor der Hoheit und dem Adel" so lange erhielt, erklärt sich wohl hinlänglich dadurch, dass am Hofe der schottischen Könige die Nationalsprache noch während der Blüte des Ritterthums auch Hofsprache wurde, die schottischen Minstrels die unmittelbaren Nachfolger der gaëlischen Hofbarden waren, und der Adel der North-Country eine mehr volksthümliche, antihöfische (d. h. gegen den romanisch-normandischen Hof in Süd-England gerichtete) Gesinnung früher hegte und länger bewahrte (daher auch hier die Heimath und der eigentliche Heerd der *Lays* und *Ballads*; vgl. S. 42), als in Süd-England, wo bis zur Zeit Eduard's III. die anglo-normandische die Hofsprache blieb, die in dieser Sprache dichtenden Trouvères fast ausschliessend am Hofe und auf den Schlössern der Adelichen gehört und gelesen wurden, und bis CHAUCER die englisch schreibenden oder singenden Mönche und Volksdichter nur für die *lewedmen*, *that canne nother latyn ne frankys* (denn *That hanes vsed courte and dwelled theryn canne frankys and latyn* sagt noch HAMPOLE, in dem Prologe zu seiner um 1350 in dieser Absicht verfassten Uebersetzung des *Speculum Vitae*; vgl. WARTON, III. p. 9) meist aus dem Lateinischen oder Französischen übersetzte Gedichte oder Strassenlieder verfassten (vgl. PERCY, *Reliques*, *I. p.* 47 — 50; — W. SCOTT, *Works*, *I. p.* 53 — 54; — *V. p.* 49 — 63; — DAUNEY, p. 84; — und Anm. 68).

86) Dass das Sagen als die vorzüglichste Eigenschaft der Minstrels, ja als das Wesen ihrer Kunst angesehen wurde, spricht am klarsten die berühmte schottische Romance *True Thomas and the Queen of Elfland* (in JAMIESON's *Popular Ballads and Songs. Edinburgh* 1806. 8. *Vol. II. p.* 3 ff.) aus. Als nämlich die Elfenkönigin von Thomas (eben

dem *Thomas the Rymour* oder *of Erceldoune*, dem man den *Sir Tristrem* und diese *Romance* selbst zuschreibt, und der, wie Merlin, im Munde des Volks zur mythischen Person, zum *vates* wurde, vgl. Scott, IV. p. 110 — 166) scheiden will, erbittet er sich von ihr (p. 27):

> Gif me sum tokyn, lady gay,
> That I may say I spake with the.

Und als die Elfenkönigin hierauf ihm die Gabe „zu spielen und zu sagen" verleihen will,

> To *harpe* and *carpe*, Thomas, wher so ever ze gon,
> Thomas, take the these with the,

unterbricht er sie:

> „*Harping*," he seid, „*ken I non*;
> *Ffor tong is chefe of mynstralse*."

Daher verleiht sie ihm dann die Gabe nur Wahres zu sagen (woher der Beiname *True Thomas*; hier aber auch in dem Sinne von Wahrsagen):

> If thu will *spell*, or *talys telle*,
> Thomas, thu shal never make lye.

Wozu (so wie zur richtigeren Würdigung einiger sogleich anzuführenden Stellen) ich noch bemerken muss, dass *carpe* meist mit *telle*, *say*, *talk*, d. i. blossem Sagen, synonym gebraucht (vgl. das *Glossary* zu Chaucer's *Poet. Works*, *Bayster's Edit.*, *London* 1807. 12. *Vol. XIIII.* unter *Carpe*; — und J. Jamieson, *Etymolog. Dict. of the Scott. lang. Edinb.* 1808. u. d. W.; wenn es hier auch heisst: 2. *to sing*, so ist diess wohl nur eine spätere, den Schotten eigenthümliche Anwendung, wie aus den angeführten Belegstellen selbst erhellt; daher auch J. die Beschränkung beifügt: *It most probably denotes that modulated recitation, with which the minstrel was wont to accompany the tones of his harp*; und *Carping, s. Narration. Old Engl. id.*), ja manchmal sogar dem Singen entgegengesetzt wurde, wie z. B.

> Mury bit is in halle to here the harpe,
> Theo *mynstral syngith*, theo *jogoleur carpith*
>
> (*Kyng Alisaunder*, bei Weber, I. p. 248).

So sagt derselbe Thomas im Sir Tristrem (*Fytte* 2, *st.* 13):

> The king had a douhter dere,
> That maiden Ysoude hight;
> That gle was lef to here,
> And *romaunce to rede aright*.

Und Scott hat im Ganzen Recht, wenn er dazu bemerkt (*Vol. V. p.* 406): *These two lines comprise all the literary amusement of the middle ages.* Glee *was used generally to express a piece of poetry adapted to music, as the fabliau, and perhaps the lay* (aus dem Bishergesagten ergibt sich das Irrige in dieser Induction), *as well as the music itself*;

while the romance meant a work of much greater length, to be read or chanted (wir werden sehen, in wie weit diess letztere gelten kann)... *These were usually read, and to read them was not an object of general attainment* (dass, und warum hierzu besonders die Frauen geschickt waren, hat schon Lachmann, Singen und Sagen, S. 2 — 3, bemerkt). *Some particular intonation was probably necessary beyond the mere art of reading* (vgl. die Stelle aus Eustache Deschamps über *recorder en disant*, was ebenso gut von *en lisant* gelten mochte, in der Anm. 83; — und darauf dürfte sich auch bei Wolfram von Eschenbach *dins mæres dôn* beziehen; vgl. Lachmann, S. 17);.... *When Robert the Bruce ferried his few faithful followers over Loch-Lomond, in a boat which held but three men at a time, he amused them by reading famous romance of Fierabras:*

> The king the quhiles, meryly
> *Red* to thaim, that war hym by,
> Romanys of worthi Ferambrace
> (*Barbour, Book III*).

Ferner heisst es in der *Romance of Ywaine and Gawin* (bei Ritson, I. p. 129 — 130):

> He (Ywain) fand a knyght under a tre,
> Opon a clath of gold he lay,
> Byfor him sat a ful fayr may;
> A lady sat with tham in fere,
> The *mayden red* at thai myght her
> A *real romance* in that place,
> Bot i ne wote of wham it was.

Ueber die Sitte, dass auch die Ritter selbst epische Gedichte gelesen (worunter wohl auch Vorlesen zu verstehen ist) und gesagt haben, vgl. man die S. 55 aus dem *Lai de l'Espine* angeführte Stelle, so wie folgende, der von Scott mitgetheilten ganz ähnliche, aus der *Vie seint Edmund le rei* des Denis Piramus (bei De la Rue, III. p. 104):

> Les chevaliers ki en la nief sunt,
> Si gardent lur seignur Edmund,
> En le batel sunt entré o li,
> Si parolent pur l'ennui;
> As eschès s'jouent et as tables
> Et dient respiz *et content fables.*

Vgl. auch Lachmann, S. 11 — 13. — Dass aber auch in England während der Blüte des Ritterthums nicht nur Ritter, Damen und höfische Minstrels, sondern selbst Fahrende diese epischen Gedichte, und zwar nicht nur strophenlose, sondern auch strophische, gelesen und gesagt haben, lässt sich durch viele Stellen beweisen, wovon es genügen wird, folgende anzuführen:

> When meate and drinke is great plentye,
> Then lords and ladyes still wil be,
>   And sitt and solace lythe:
> Then itt is time for *mee to speake,*

Of keene knights and kempes great,
Such carping for to kythe
(*Guy of Warwick*, bei Percy, I. p. 109).

God graunt hem heuen blis to mede,
That herken to *mi romaunce rede*,
Al of a gentil knight
(ebend. bei Scott, V. p. 117).

Herkneth both yinge and old,
That wellen heren of battailles bold,
And ye wolle a whille duelle,
Of bold battailles Ich wol you *telle*
(*Otuel, a knight*, ebenda, p. 121).

Of tham na mar have i herd *tell*,
Nowther in rumance, ne in *spell*
(*Ywaine and Gawin*, p. 169).

Of stouter knyght, and profytable,
Wyth Artour of the rounde table,
Ne herde ye never *rede*
(*Lybeaus Disconus*, bei Ritson, II. p. 1).

Menstrelles, that walken fer and wyde,
Her and ther in every a syde
In mony a dyverse londe,
Sholde, at her bygynning,
Speke of that rythwes kyng,
That made both see and sonde.
Who so wyll a stounde dwelle,
Of mykyll myrght y may you *telle*,
And mornyng ther amonge
(*Emare*, ebenda, p. 204 — 205).

Fele romanses men make newe,
Of good knyghtes, strong and trewe,
Off hey dedys men *rede romance*,
Bothe in Engeland and in France:
Off *Rowelond*, and of *Olyver*,
And of every *doseper*,
Of *Alisaunder*, and *Charlemain*,
Off king *Arthor*, and off *Gawayn*,
How they wer knyghtes good and curteys,
Off *Turpyn*, and of *Ocier Daneys*,
Off *Troye* men *rede in ryme*,
What werre ther was in olde tyme,
Off *Ector*, and of *Achylles*,
What folk they slowe in that pres.
In Frensshe bookys this rym is wrought,
Lewede menne knowe it nought;
Lewede menne cunne French non;
Among an hondryd unnethis on;
And nevertheles, with glad chere,

Fele off hem that wolde here,
Noble justis, I undyrstonde,
Of doughty knyghtes off Yngelonde.
Par foie, now *I woll yow rede*,
Off a kyng, doughty in dede;
Kyng Rychard, the werryor best,
That men fynde in ony jeste.
Now alle that hereth *this talkyng*
God geve hem alle good endyng

(*Richard Coer de Lion*, bei Weber, II. p. 4 — 5).

Now herkenes to *my tale* sothe,
Though I swere yow an othe,
I wole *reden romaunces* non
Off *Paris*, ne off *Ypomydone*,
Off *Alisaundre*, ne *Charlemagne*,
Off *Arthour*, ne off Sere *Gawain*,
Nor off Sere *Launcelot-the-lake*,
Off *Beffs*, ne *Gy*, ne Sere *Sidrake*,
Ne off *Ury*, ne off *Octavyan*,
Ne off *Hector* the strong man,
Ne off *Jason*, neither off *Hercules*,
Ne off *Eneas*, neither *Achilles*

(ebenda, p. 261).

The childern names, as thei hight,
In ryme y wille you *rede* ryght,
And *telle in my talkyng*

(*Amis and Amiloun*, ebenda, p. 371).

And, eke, in eche of the pinacles
Weren sondrie habitacles,
In whiche stoden, all withouten,
Full (the castell all abouten)
Of all maner of minstrales
And jestours, that tellen tales
Bothe of wepyng and eke of game
And all that longeth unto Fame

(Chaucer, *The House of Fame*, *Boke III. v.* 103 — 110).

He songe, she plaide, he *tolde a tale of Wade*

(Chaucer, *Troil. and Cress.*, *v.* 615).

Many *speken* of men that *romaunces rede*.....
Of *Bevys*, *Gy*, and *Gawayne*,
Of kyng *Rychard*, and *Owayne*,
Of *Tristram*, and *Percyvayle*,
Of *Rowland Ris*, and *Aglavaule*,
Of *Archeroun*, and of *Octavian*,
Of *Charles*, and of *Cassibedlan*,
Of *Haveloke*, *Horne* and of *Wade*,

In romances that of hem bi made,
That *gestours dos of him gestes*
At mangeres and at great festes,
Here dedis ben in remembraunce,
In many fair romaunce.
But of the worthist wyght in wede,
That ever bystrod any strede,
Spekes no man, ne in *romaunce redes*

(*Translation of* GUIDO DE COLONNA's *Book of Troy*, bei WARTON, I. p. 123).

Men lykyn jestis for to here,
And *romans rede* in divers manere
Of *Alexandre* the conquerour,
Of *Julius Cesar* the emperour,
Of *Greece* and *Troy* the strong stryf,
Ther many a man lost his lyf:
Of *Brut* that baron bold of hand,
The first conquerour of Englond,
Of kyng *Artour* that was so ryche,
Was non in hys tyme so ilyche:
Of wonders that among his knyghts felle,
And auntyrs dedyn as men her *telle*,
As *Gaweyn* and othir full abylle
Which that kept the round tabyll,
How kyng *Charles* and *Rowland* fawght
With Sarazins, nold thei be cawght;
Of *Trystram* and *Ysoude* the swete,
How thei with love first gan mete;
Of kyng *John* and of *Isenbras*,
Of *Ydoyne* and *Amadas*

(*Translations of Cursor Mundi*, ebenda, p. 127).

So sagt endlich noch WILLIAM OF NASSYNGTON in seinem um 1480 aus dem Lateinischen des JOHN OF WALDENBY übersetzten *Treatise on the Trinity and Unity* u. s. w. (bei WARTON, III. p. 9 — 10):

I warne you firste at the begynnynge,
That I will make no *vayne carpynge*,
Of dedes of armes, ne of amours,
As does mynstrellis and gestours,
That maketh *carpynge in many a place*
Of *Octaviane* and *Isenbrace*,
And of many other gestes,
And namely when *thei come to festes*;
Ne of the lyf of *Bevys of Hamptoune*,
That was a knyght of grete renoune;
Ne of syr *Gye of Warwyke* u. s. w.

87) Wenn PERCY, WARTON, RITSON u. A. (letzterer insbesondere schon wegen seiner vorgefassten Lieblingsmeinung, dass die Minstrels von jeher nichts als blosse Spielleute, und durchweg synonym mit den Fahrenden, *Gleemen*, *Gestours*, *Juglers*, *Janglers of gestes* gewesen seien)

unbedingt, ohne die Formen und Zeiten zu unterscheiden, behaupteten, dass diese *Romances* und *Lays* nicht bloss gesagt, sondern auch gesungen wurden, so ergibt sich die Haltlosigkeit dieser Behauptung, abgesehen von allgemein gültigen pragmatischen und historischen, d. i. den in der Natur der Sache und in dem bei allen germanischen und romanischen Nationen analogen Entwickelungsgange der ritterlichen und höfischen Poesie liegenden Gegengründen (ich muss übrigens nochmals bemerken, dass ich unter dieser Analogie nur den in der Hauptsache gleichmässigen, durch einen im Allgemeinen gleichen Causal-Nexus motivierten, in localen Besonderheiten und chronologischen Abweichungen aber allerdings accidentell differierenden Entwickelungsgang verstehe, und verweise z. B. auf das, was ich in der Anm. 83 über die den romanischen Nationen eigenthümliche Vortragsweise der *Chansons de geste*, und über die in Frankreich und England länger als in Deutschland dauernde Blüte des Ritterthums gesagt habe) schon aus den in den vorhergehenden Anmerkungen angeführten Stellen dieser Gedichte selbst und gleichzeitiger, quellenmässiger Schriftsteller. Ja ich glaube, dass man die Verfechter der Meinung, dass schon zur Blütezeit der höfischen Kunst in England, während noch die anglonormandische die Hofsprache der Plantagenets war, diese Gestes auch gesungen wurden, durch eines ihrer Hauptargumente selbst widerlegen könne; sie haben nämlich häufig und mit besonderem Nachdruck folgende Stelle aus Geoffrey's of Vinesauf Beschreibung des freudigen Empfangs von Richard Löwenherz im Lager der Kreuzfahrer vor Ptolemais (*Itinerar. Regis Angl. Richardi et aliorum in terram Hierosolym.* bei Gale, *Hist. angl. Scriptt. Vol. II. Lib. III. cap. II. p.* 332) dafür angeführt: *aut enim cordis testantes laetitiam sonant populares cantiones, aut antiquorum praeclara gesta, priorum exempla recitabantur in incitamenta modernorum*; allein — zugegeben, unter den *antiquorum praeclara gesta* seien *Gestes* in englischer Sprache, und nicht *Chansons de geste* in anglo-normandischer gemeint, was zu beweisen allerdings schwer fallen dürfte — spricht nicht schon der disjunctive Ausdruck *aut sonant* (unter *populares cantiones* sind wohl nur eigentliche Volkslieder, Lais im ursprünglichen Sinne, zu verstehen) *aut recitabantur* für das gerade Gegentheil von dem, was dadurch bewiesen werden sollte?

Dass aber je mehr das Ritterthum und die höfische Kunst in Verfall kamen, desto mehr auch in England und Schottland die Nationalsagen (*Gestes Inglis*) und *Romances of pris* in den Landessprachen, vorzugsweise von den Fahrenden, wieder gesagt und gesungen wurden, lässt sich nicht nur aus jenen allgemein gültigen pragmatischen und historischen Gründen annehmen, sondern durch viele und schlagende positive Zeugnisse erhärten. Denn wenn man auch auf Chaucer's in der Apostrophe an sein im italienisch-classischen Geschmacke gedichtetes *litel boke* von *Troilus and Creseide* gebrauchten Ausdruck (*Boke V. v.* 1797) *and redde where so thou be, or elles songe* nicht so viel Gewicht legen sollte, wie Warton (II. p. 224) und Scott (*Vol. V. p.* 407) gethan haben, so kann man doch die Beweiskraft folgender Zeugnisse, wobei man allerdings Zeit und Ort wohl berücksichtigen muss, nicht in Abrede stellen:

Et cantabat joculator quidam nomine Herebertus canticum Colbrondi (vgl. Ellis, *Specimens of early engl. metrical Romances, Vol. II. p.* 74 — 85; — gerade dieser Theil des *Guy of Warwick* ist in der volksmässigen und singbaren *twelve-line stanza*; — vgl. auch Scott, *V. p.* 117), *nec non gestum Emme regine a judicio ignis liberate, in aula prioris*

(*Registr. Priorat. S. Swithini Winton. Ms. ad ann.* 1338, angeführt bei WARTON, I. p. 93).

Hoc in tempore (d. i. zur Zeit Heinrich III.) *de exhaeredatis surrexit et caput erexit ille famosissimus sicarius Robertus Hode et Litell Johanne cum eorum complicibus; de quibus stolidum vulgus hianter in comoediis et tragoediis prurienter festum faciunt, et super caeteras romancias, mimos et bardanos cantitare delectantur* (FORDUN, *Scotichronicon, ed. Hearne. Oxon.* 1772. *p.* 774. FORDUN schrieb um 1350; vielleicht ist aber diese Stelle vielmehr seinem Interpolator BOWYER, der im 15ten Jahrh. lebte, zuzuschreiben? — Vgl. TH. WRIGHT's interessanten Aufsatz *On the popular cycle of the Robin Hood Ballads* im *Gentleman's Magazine, Jan. and Febr.* 1837. *Vol. VII. p.* 17 — 26, u. *p.* 159 — 163).

In festo Alwyni episcopi .... Et durante pictancia in aula conventus, sex ministralli, cum quatuor citharisatoribus, faciebant ministralcias suas. Et post cenam, in magna camera arcuata dom. prioris, cantabant idem gestum, in qua camera suspendebatur, ut moris est, magnum dorsale prioris, habens picturas trium regum Colein. Veniebant autem dicti joculatores a castello domini regis, et ex familia episcopi .... (*Registr. Priorat. S. Swithini Winton. Ms. ad ann.* 1374, bei WARTON, III. p. 11).

Dat. sex ministrallis de Bokyngham cantantibus in refectorio martyrium Septem Dormientium in ffesto epiphanie, IV. s. (*In Thesaurario Coll. Trin. Oxon. Ms. ad ann.* 1432, bei WARTON, III. p. 11 — 12).

Daher wird in diesen *Gestes* und *Romances* selbst, und zwar gerade in den volksmässigen, strophisch abgefassten, schon manchmal ausdrücklich erwähnt, dass sie zum Absingen, wenigstens theilweise, bestimmt waren; wie z. B.

> Lordinges herkneth to mi tale,
> Is merier than the niztingale,
>   That y schil *singe*;
> Of a knizt ich wil zou *roune*,
> *Beues* a knizt of *Hamtoun*,
>   Withouten lesing
>
> (*Beuis of Southamtoun* in dem *Auchinleck ms.*, bei LEYDEN, p. 233, der dazu bemerkt: *In the third folio this stanza is changed for the short couplet*, daher auch von blossem Sagen, *roune*, hier schon die Rede ist; — vgl. SCOTT, *V. p.* 118).

Und das *Lay of Sir Gowther* führt in einer Hs. des 15ten Jahrh. die Aufschrift *A song* u. s. w. (UTTERSON, I. p. 158; vgl. Anm. 62). — So beweisen die Eingänge anderer wenigstens dass sie unter Instrumentalbegleitung gesagt oder recitiert wurden; wie z. B.

> God that deyde ffor vs all,
> And drancke aysell and gall,
>   Kepe yow owt of blame,
> And grant them good leyffe and long
> That wyl lesten to *songe*,
>   And tent to *my talke*
>
> (*The Frere and the Boy, publ. by* TH. WRIGHT. *London* 1836. 12. *st.* 1).

God that sittis in trinite,
Gyffe theym grace wel to the,
  That lystyns ne a whyle,
Alle that louys of *melody*,
Offe heuen blisse god graunte tham perty,
  Theyre soules shelde fro peryle.
At festis and at mangery
To *tell* of kyngs, that is worthy,
  Talis that byn not vyle.
And ze wil listyn how hit ferd
Betwene kyng *Edward* and a sheperd,
  Ze shalle lawgh of gyle

(*A Tale of king Edward and the Shepherd*, bei HARTSHORNE, p. 35).

Ja schon am Ende des 15ten Jahrhunderts findet sich ein Beispiel, dass eine solche Romance selbst vor einem Könige von Fahrenden gesungen wurde; in einem Haushaltbuche König Jacob's IV. von Schottland heisst es nämlich: *April 10th*, 1496. — *Item*, *to the tua fithelaris that sang. Gray Steil' to the king*, *IX. s.* (s. DAUNEY, p. 83). Hingegen sahen wir (Anm. 85), dass der noch unter demselben Könige lebende Hofminstrel BLIND HARRY seine historischen Gedichte vor den Fürsten nur sagte. Mit Recht sagt daher LEYDEN in seiner lehrreichen *Preliminary Dissertation to the Complaynt of Scotland*, indem er bemerkt, dass mehrere Volksballaden nur Bruchstücke (*episodes*) solcher älterer Romances sind, und nach den Melodien derselben gesungen wurden (p. 273 — 274), *The historical songs were a species of short romances*, *which seem frequently to have been introduced*, *for the sake of variety*, *into those more extended poems which were recited by fyttes or cantos. Even the long romances seem to have been chaunted to particular tunes*; *for the tune of old Gray Steel is mentioned*; *and the metrical romance of Roswall and Lilian was very lately sung*, *to a particular tune*, *in Edinburgh* (vgl. DAUNEY, a. a. O. und SCOTT, *Vol. V. p.* 407). *In the Complaynt* (abgefasst um 1548) *various musical airs*, *accommodated to popular dances*, *are mentioned*, *which derive their names from historical songs or metrical romances*, *as John Ermistrangis Dance*, *Robene Hude*, *and probably Thom of Lyn*, *which I imagine to be only a local pronuntiation of Tamlene*, *enumerated among the romances...... The Bace of Voragon is probably another instance of the metrical romance*, *adapted to a musical air. Voragon may be a corruption of Verangu*, *or Ferragus*, *a romance which seems to have been popular both in Britain and Ireland* (vgl. ELLIS, II. p. 300).

Selbst die Bedeutungen, welche man nach und nach dem Worte *Fit* beilegte, womit man im Mittelenglischen solche Abtheilungen oder Rhapsodien längerer Romances bezeichnete (wie mit *pass*, *passus*, und im Altfranzös. mit *laisse*) weisen charakteristisch auf die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Vortragsweise dieser Romances hin. So verstand man im Mittelengl. zuerst unter *Fit* (von dem angelsächs. *Fitte*, d. i. *verse or poem*) bloss *the pause*, *or breathing time*, *between the several parts*; dann bezeichnete man damit *the whole part or division preceding the pause* (so schon CHAUCER, s. oben S. 72); später *a strain of music* (wie z. B. SPENSER in *Collin Clout's come home again*); und endlich ward es gar auf den Tanz übertragen (so in dem *Old play of Lusty Iuventus*: *go daunce a Fitte*; — vgl. PERCY, II. p. 347 — 349).

So wurden denn diese Romances zwischen dem 14ten und 16ten

Jahrhundert zwar an den Höfen und in den Burgen noch gesagt, aber in den Klöstern, auf Märkten und Strassen auch schon gesungen; bis nach dem gänzlichen Verfall des Ritterthums und nach der Einführung der gelehrten Kunstpoesie der Humanisten im 16ten Jahrh. sie nur im verwildernden Gesange der bäurischen und bürgerlichen Sänger fortlebten, und immer mehr wieder zu eigentlichen Volksballaden wurden. Ein schlagendes Beispiel davon ist die aus dem 13ten Jahrh. stammende schottische Volksballade *Auld Maitland*, von der ein Dichter des 16ten Jahrh. sagt:

> Of auld Sir Richard, of that name (*of Maitland*),
> We have hard *sing and say*;
> — — — — — — —
> Quhais luifing praysis, made trewlie,
> *Efter that symple tyme*,
> *Ar sung* in monie far countrie,
> *Albeit in rural rhyme*
> (Scott, *Vol. I. p.* 314).

Das war wohl das Schicksal aller jener *Romances of pris*, die einst gesagt und gesungen, aber nach jener einfachen Zeit (d. i. jener kunstlosen im Gegensatz zu der seit dem 16ten Jahrh.) wohl noch in manchem fernen Lande gesungen wurden, obgleich nur in bäurischen Reimen.

Erst auf das 16te Jahrh. also passt ganz Ritson's Schilderung der Minstrels und der Minstrelsy; um diese Zeit war der Name *Minstrel*, der einst nur einem Hofdichter (*Minstrel of honour*, *Minstrel in Houshold*; vgl. Percy, I. p. 27 — 42; — Dauney, p. 81 — 82) zukam, der so gut ein *Ministerialis* (wenn man anders nicht etwa W. Scott's Etymologie (I. p. 52) vorziehen sollte: *that the word* minstrel *being in fact derived from the* Minne-singer *of the Germans means*, *in its primary sense*, *one who sings of love!*) war, wie jeder andere Hofdienstmann, gleichbedeutend geworden mit Fahrendem und Spielmann, weil nun *Minstrels* und *Gestours* ohne Unterschied mehr auf den Märkten als in den Burgen sich aufhielten, und dem Geschmacke ihres nunmehrigen Publikums sich bequemend, nicht mehr höfisch sagten, sondern bäurisch sangen. Daher lässt schon Henry Bradshaw (st. 1513), in seinem *Lyfe of Saynt Werburge*, bei dem Festmahl ihrer Einkleidung die *Mynstrelles* hauptsächlich als Spielleute fungieren, und selbst den einen *Minstrel*, der alle anderen weit überragend offenbar noch einen höfischen *Minstrel* repräsentieren und an die alte Hofsitte, bei Festmahlen Heldensagen vorzutragen, erinnern soll, sie doch nur singen, und selbst dazu spielen:

> Certayne at eche cours of service in the hall,
> Trumpettes blewe up, shalmes and claryons,
> Shewynge theyr melody, with toynes musycall,
> *Dyvers other mynstrelles*, in crafty proporcyons,
> Mad swete concordaunce and lusty dyvysyons:
> An hevenly pleasurè, suche armony to here,
> Rejoysynge the hertes of the audyence full clere.
>
> *A singuler Mynstrell, all other ferre passynge*,
> *Toyned his instrument* in pleasaunte armony,
> And *sang* moost swetely, the company gladynge,
> Of myghty conquerours the famous vyctory;

Wherwith was ravysshed theyr sprytes and memory;
Specyally he *sange* of the great Alexandere,
Of his tryumphes and honours enduryng XII. yere.

Solemply he *songe* the scate of the Romans,
— — — — — — — — — — — —
All these hystoryes, noble and auncyent,
Rejoysynge the audyence, he *sange with pleasure*
(bei Warton, III. p. 21 — 23).

Percy hat daher viel richtiger unterschieden, wenn er von den *Minstrels* sagt (I. p. 18): *so long as the spirit of chivalry subsisted, they were protected and caressed, because their songs* (natürlich kann diess nicht für die Vortragsweise, sondern nur für ihre Gedichte überhaupt gelten) *tended to do honour to the ruling passion of the times, and to encourage and foment a martial spirit.* Aber (p. 46): *Towards the end of the sixteenth century this class of men had lost all credit, and were sunk so low in the public opinion, that in the 39th year of Elizabeth a statute was passed by which Minstrels, wandering abroad, were included among rogues, vagabonds and sturdy beggars, and were adjudged to be punished as such* (vgl. Dauney, p. 79 — 81).

War es auch zu verwundern, dass die Minstrels, einst Hofdienstleute im Gefolge der Könige und Fürsten, die an ihren Hoffesten *antiquorum praeclara gesta... recitabant in incitamenta modernorum*, so weit herabsanken, als sie ihr Publikum, das grösstentheils aus *boys or countrey-fellowes* bestand, in *any inn, ale-house, or tavern* suchen, und mit *playing, fidling, and making music* unterhalten mussten (vgl. Percy, I. p. 102; und Ritson, I. p. CCX, CCXVI and CCXXII — CCXXIV)?

Und doch wurden noch in der ersten Hälfte des 16ten Jahrh. die bloss sagenden Minstrels vor den übrigen ausgezeichnet; so beschreibt sie Erasmus (*opera, tom. V. c.* 958, angeführt bei Percy, I. p. 101): *Apud Anglos est simile genus hominum, quales apud Italos sunt circulatores, de quibus modo dictum est, qui irrumpunt in convivia Magnatum aut in cauponas vinarias, et argumentum aliquod, quod edidicerunt, recitant, puta mortem omnibus dominari, aut laudem matrimonii. Sed quoniam ea lingua monosyllabis fere constat, quemadmodum germanica, atque illi studio vitant cantum, nobis latrare videntur verius quam loqui.* — Und in einer 1567 erlassenen Anordnung, wie man sich bei Ertheilung der silbernen Harfe, des Ehrenzeichens für den Hofbarden, zu verhalten habe, heisst es (angeführt von Percy, p. I. 98, aus Evan's *Specimens of Welsh Poetry.* 1764. 4. *p. V*): *that vagrant and idle persons, naming themselves Minstrels, Rhythmers, and Bards, had lately grown into such intolerable multitude within the principality in North Wales, that not only gentlemen and others by their shameless disorders are oftentimes disquieted in their habitations, but also expert Minstrels and Musicians in tonge and cunynge thereby much discouraged* u. s. w. — Auch die walisischen Barden wurden nämlich *Westours, Rymours, Minstralx* genannt; aber mit *autres Vacabondes* zusammengeworfen, weil sie ihre Landsleute zur Rebellion gegen die Oberherrschaft der Könige von England aufregten (*Statute 4 Henr. IV.* 1402. *c.* 27, bei Percy, I. 97 — 98); und eben dieses Betragen der walisischen Minstrels, so wie die immer mehr zunehmende Menge (vgl. z. B. Dauney, p. 81) und Zuchtlosigkeit der bürgerlichen und bäurischen Sänger, die sich für Minstrels ausgaben, trug ausser den erst erwähnten allgemeinen, in der Veränderung

des Zeitgeistes liegenden Ursachen, noch insbesondere dazu bei, die ganze Klasse der Minstrels in Verruf zu bringen, ja zog ihr Verfolgungen und schwere Strafen zu, und wurde Veranlassung, dass Hof und Parlament sie verhasst und verächtlich zu machen suchten.

Wenn man daher, wie in Erinnerung an das Einstherkömmliche, an Hoffesten noch manchmal einen Minstrel fungieren lassen wollte, so geschah es mehr, um diese alte Sitte zu parodieren, und sich über ihn lustig zu machen (wer erinnert sich nicht an Autolycus in SHAKSPEARE's *Winter's Tale*, „*a very humorous exemplar of the fallen state of the minstrel tribe*"?); wie bei jenem berühmten, der Königin Elisabeth gegebenen Feste auf Killingworth Castle, welches ROBERT LANEHAM beschrieben hat (1575), der unter andern Ergötzlichkeiten, welche dabei stattgefunden, oder hätten stattfinden sollen, anführt: *a ridicolus devise of an ancient minstrell and his song, which was prepared to have been profferd, if meete, time and place had been found for it*; die Person, welche diese Rolle hätte darstellen sollen, war gekleidet wie ein *squire minstrel of Middilsex, that travaild the cuntree thys soomer season unto fayrz and woorshipfull menz houzez.* Und nachdem er den Auszug und die Attribute dieses Pseudo-Minstrels (*the Fooll* nennt er ihn selbst) ausführlich beschrieben und darunter auch einer Harfe gedacht hat, erzählt er, wie er vor ihm und seinen Freunden eine Probe seiner Kunst abgelegt habe: *After three lowlie coursiez, cleered his vois with a hem and reach, and spat oout withal; wiped hiz lips with the hollo of his hand for fyling his napkin, temperd a string or too with his wreast, and after a little warbling on hiz harp for a prelude, came foorth with a sollem song, warraunted for story oout of King Arthurs acts; the first booke, and 26. chapter; whearof i gate a copy: and that is this: viz.*

„*So it befeel upon a Pentecost day, etc.*"

At this the minstrell made a pauz and a curtezy, for primus pastus (passus) u. s. w. — (*Letter, whearin part of the entertainment untoo the queenz majesty, at Killingwoorth castl in Warwick Sheer, in this soomerz progrest* 1575, *iz signified from a freend officer attendant in the coourt, unto his freend, a citizen and merchant of London*, auszugsweise bei RITSON, I. p. CCXIX — XXI, und PERCY, I. p. 44 — 46; von den damals noch gangbaren *Romances* und *Ballads* gibt LANEHAM ein merkwürdiges Verzeichniss in der humoristischen Beschreibung des *Captain Cox* und der *Library of this military bibliomaniac*; vgl. DRAKE, *Shakspeare and his times. London* 1817. 4. *Vol. I. p.* 518 — 520).

Doch ich will diesen ohnehin schon zu langen Excurs mit einigen interessanten Stellen aus PUTTENHAM's *Arte of English Poesie.* 1589. 4. (wieder abgedruckt 1811) schliessen, die am besten Auskunft geben über den damaligen Zustand der *Feast-finding Minstrels* und den Vortrag der *Romances of pris*; dieser *courtly writer* sagt nämlich von sich selbst: *We ourselves have written for pleasure a little brief romance or historical ditty in the English tong of the Isle of great Britaine in short and long meetres, and by breaches or divisions to be more commodiously sung to the harpe in places of assembly where the company shal be desirous to heare of old adventures and valiaunces of noble knights in times past, as are those of king Arthur and his knights of the Round Table, Sir Bevys of Southampton, Guy of Warwicke and others like. Such as have not premonition hereof and consideration of the causes alleged, would peradventure reprove and disgrace every romance, or short historicall ditty, for that they be not written in long meeters or verses Ale-*

xandrins u. s. w. (p. 33, und PERCY, I. p. 43 und II. p. 345). — Und doch schmäht er an einer anderen Stelle gar sehr die Minstrels, weil sie selbst für geringen Lohn dieselben, aber nur minder kunstmässig abgefassten Romancen vor dem Volke sangen. *That rime or concord is not commendably used both in the end and middle of a verse.... albeit these common rimers use it much... so on the other side doth the over-busie and too speedy returne of one maner of tune, too much an annoy and as it were glut the eare, unless it be in small and popular musickes song by these cantabanqui upon benches and barrels heads, where they have no other audience then boys or country-fellowes that passe by them in the streete, or else by blind harpers, or such like taverne minstrels that give a fit of mirth for a groat; and their matter being for the most part stories of old time, as the tale of Sir Thopas, the reportes of Bevis of Southampton, Guy of Warwicke, Adam Bell, and Clymme of the Clough, and such other old romances, or historicall rimes, made purposely for recreation of the common people at Christmasse diners and brideales, and in tavernes and alehouses, and such other places of base resort* (ebenda p. 69, und bei RITSON, *I. p. CCX*). DRAKE (*I. p.* 520—521) schliesst daher mit Recht, sich auf eben diese Stellen PUTTENHAM's berufend: *Though the Romances and Ballads in Captain Cox's Library are truly termed ancient, yet it appears, from unquestionable contemporary authority* (eben PUTTENHAM's), *that these romances, either in their original dress or somewhat modernised, were still sung to the harp, in Shakspeare's days, as well in the halls of the nobility and gentry, as in the streets and ale-houses, for the recreation of the multitude.*

88) *Quum primo qui similem habent exitum versus in usum venere, ita illi in poematis collocati sunt, ut bini distichon formarent. Deinde poetae, qui simplicitatis satietate tenerentur, id agebant, ut alterni versus, admisso homoeoteleuto, sibi responderent.* KAHLERT, *p.* 17.

89) „Der Ursprung der Romansprachen aus dem Bedürfniss des Volks, sich natürlich und ohne Fessel auszudrücken, rechtfertigt und erklärt zugleich den aller neueren Poesie, die sich der alten entgegensetzte, und sie endlich überwand" J. GRIMM, Einleit. zu den lat. Gedichten des 10ten u. 11ten Jahrh. S. V. — „Mit der Sprache des gemeinen Lebens war auch die Volkspoesie geblieben und ihr accentuierender Rhythmus. Wie jene allmählig das ward, wozu sie die Keime seit Jahrhunderten in ihrem Organismus getragen, eben so entwickelte sich ihre früher durch die quantitierende Metrik niedergehaltene betonende Rhythmik; die Zeit war gekommen, wo auch sie ihre Blüten entfalten und zum Baume erwachsen sollte. Weit entfernt, ein Erzeugniss der gemeinen Umgangssprache späterer Jahrhunderte zu sein, war diese Volkspoesie fort und fort erklungen; sie verstummte nie, wie das Menschenherz nie aufhört zu empfinden; immer sang das Volk seine Lieder, und immer ergoss sich das Gefühl der Andacht in frommen Gesängen. Und besonders war es die christliche Kirchendichtung, welche, alles gelehrte Gewand verschmähend, in ländlichen und bürgerlichen Weisen gerne erschien, und nur das ungekünstelte Organ der öffentlichen Gottesverehrung sein wollte, einfach und leichtfasslich jedem Ohre, zur kunstreichen altgriechischen Form sich ungefähr verhaltend, wie zum modernen Klapphorn oder Ophiklet die kunstlose Schalmei des Alpenhirten. Vorzugsweise in den religiösen Dichtungen zeigt sich daher das allmählige Verschwinden der quantitierenden Versmasse und die Ausbildung der betonenden Rhythmen" MUTZL,

Ueber die accent. Rhythmik in neueren Sprachen, S. 7; vgl. auch Anm. 8.

90) „Wenig achtete er" (der Strom der christlichen Musik) „auf Füsse des Sylbenmasses, auf den Inhalt einzelner Strophen, auf einzelne Worte; mit der Strophe, welches Inhalts sie auch war, kehrte der Gesang wieder; das Feierliche verbarg jede Verschiedenheit in seinem weiten Mantel. Bei den Griechen war diess anders gewesen; bei ihnen war die Poesie herrschend, die Musik dienend. Jetzt war die Musik herrschend, die im Sylbenmass gebrechliche Poesie diente .... Auch die Sprache ward durch diese neue Einrichtung der Dinge sehr verändert. Wenn bei Griechen und Römern jener alte ächte Rhythmus, nach welchem jede Sylbe ihr bestimmtes Zeitmass an Länge und Kürze, an Tiefe und Höhe hatte, nicht schon verloren gegangen war, so ging er jetzt, wie die christlichen Hymnen zeigen, bald verloren. Man achtete auf ihn wenig und folgte dagegen, weil auf Popularität Alles berechnet war, der gemeinen Aussprache, ihren Perioden und Kadenzen, kurz dem Wohlklange des plebejen Ohres" Herder, Sämmtl. Werke zur schönen Litteratur und Kunst, Th. VII. S. 252 — 253. — „Sie" (die accentuierenden Verse) „sind allerdings noch nicht als Verse selbstständig geworden, durch Heraustreten aus der Sphäre des Accents in das Gebiet der Quantität; sie leben daher noch kein abgesondertes eigenes Leben, sondern bestehen bloss in ihrer Musik; eben darum müssen sie nach den Gesetzen dieser ihrer Sphäre betrachtet und beurtheilt werden, und hier zeigt sich ihr eigenthümlicher Vorzug in Ansehung des Gesanges, besonders des vollstimmigen, dem sie sich leicht auf die mannichfachste Art aneignen, weil sie mit ihm zugleich und durch ihn entstehen" Apel, Metrik, Thl. I. §. 494, S. 8. — „Denn wie die Sprache den Vers von dem eigentlichen Gebiet der Musik (dem Accent) entfernt, und ihm durch Prosodie eine Selbstständigkeit ertheilt hat, so zog späterhin die Musik wieder den Vers in ihr Gebiet, so dass die Prosodie darüber dem Accent weichen musste" Ebend., §. 497, S. 7. — „Die lateinische Sprache, obwohl prosodisch ausgebildet, diente dem Kirchengesang, und wurde durch ihn von neuem den Bestimmungen des Accents, ohne Rücksicht auf ihre Prosodie unterworfen. Man sang Prosa, die Verse wurden ohne Beziehung auf Quantität, bloss nach Arsis und Thesis verfertigt, und oft muss der Wortaccent selbst sich dem Rhythmus des Verses fügen, so dass man ebenso viel Mühe hat, quantitierende Versarten nach diesen Accentbestimmungen in der lateinischen Sprache zu lesen, als die Poesien mancher neueren Hexametristen" Ebend., §. 498, S. 21. — Vgl. auch Mutzl, S. 17 u. 31.

91) „*Ich wolt auch, das wir vil gesang in unser muter sprach hetten, wölche das volck under der Messz sunge, umb die Gradual, des gleychen umb das Sanctus und Agnus dei. Dann wer will daran zweyflen, dasz das alles in vorzeyten von dem gantzen volck ist gesungen worden, das yetzo allain der Chor singt oder antwort wenn der Pfarrer oder Priester benedeyet und segnet?*" *Die weyse der Messz, und geniessung des Hochwirdigen Sacraments, für die Christliche Gemayn verteütscht Doct.* Mar. Luther. *Wittemberg* 1524. *fol. CII.*

92) Vgl. Jos. Levin Saalschütz, Geschichte und Würdigung der Musik bei den Hebräern. Berl. 1829. 8. S. 121: „Ihr" (der Tempelmelodien der Hebräer) „Gesang war wahrscheinlich syllabisch, ihr Rhyth-

mus ohne die Mannigfaltigkeit des neueren griechischen, aber auch ohne seine Unnatürlichkeit und Verkünstelung; einfach und feierlich, wie in den jetzigen Chorälen, so dass, wie in diesen, das ganze Volk mitzusingen im Stande war." — Und S. 122: „Der Choralgesang kann uns um so mehr einen Begriff von dem hebräischen Tempelgesange geben, als er ohne Zweifel aus diesem hervorgegangen ist und in Zion seine Geburt gefeiert hat." — Vgl. auch ebenda, S. 123 ff., die Beweisführung, gegen FORKEL's Ansicht, der den christlichen Gesang vom griechischen herleiten will, was wenigstens vom Choral gewiss nicht gelten kann. Wenn ich aber auch, in Rücksicht der Hymnodie, die der Verf. vom eigentlich volksmässigen Choral nicht genug unterscheidet, und besonders in Hinsicht der Ambrosianischen Gesangsweise nicht ganz seiner Meinung beipflichten kann — denn hierauf wirkte, wie wir in der Folge sehen werden, gewiss die nach altklassischen Mustern gebildete metrische Construction und Modulation bedeutend ein —, so stimme ich doch vollkommen seinem Resultate bei, wenn er sagt (S. 129 — 130): „Und, wenn diese Musik" (die Gregorianische) „auch durch Erfindung der vierstimmigen Harmonie und Anwendung und weitere Ausbildung der griechischen Theorie später vervollkommet wurde, wenn auch die Melodien selbst einige Veränderungen erlitten, so blieb doch der Gesang (der ja auch jetzt vom Volke nur im Einklange gesungen wird), als Choralgesang, in Hinsicht seiner melodischen Grundlage, in Hinsicht dessen, was eben seine Eigenthümlichkeit ausmacht, und ihm jene besondere Würde gibt, durch alle Zeiten hindurch derselbe, welcher einst in Zions Tempel, unter den goldenen Fittigen der Cherubim gepflegt und grossgezogen, von begeisterten Leviten-Chören angestimmt, von königlichen Sängern eingesetzt und geleitet wurde."

93) Daher ist auch die Aehnlichkeit zwischen diesen aus der Psalmodie hervorgegangenen Kirchengesängen und den Melodien von eigentlichen Volksliedern noch so auffallend, dass sie mehrfach und von verschiedenen Seiten bemerkt worden ist. So z. B. von SANDY (*Christmas Carols, p. CXIX*): *Some of the old psalm tunes, which were preserved at the time of the Reformation, have considerable similarity in style to the old carol tunes, as for instance the Bristol, Salisbury, and Kenchester tunes, among Playford's psalms, and others attached to the early editions of the English Liturgy*; — von FAURIEL (*Chants populaires de la Grèce moderne. Paris* 1824. 8. *Tome I. p. CXVI.*: *Les airs des chants klephtiques m'ont paru extrêmement simples, traînants, et tenant plus du plain chant ecclésiastique, que de la musique des autres nations de l'Europe.* — Diese Stelle wendet DE LA VILLEMARQUÉ auch auf die bretonischen Volksmelodien an (*Tome II*, vor den *Mélodies*). So sagt WALKER (*Hist. mem. of the Irish bards, Appendix, p.* 56. — 57) von *Cormac Common, a blind Fin-Sgealaighe or tale-teller of the modern Irish, living in* 1786, *at the age of* 83: — *In rehearsing any of Ossian's poems, or any composition in verse (says Mr. Ousley), he chants them pretty much in the manner of our Cathedral-service.* — Auch DAUNEY (p. 178 ff. und 324 ff.) hat eine auffallende Aehnlichkeit zwischen den alten Choralgesängen und den schottischen Volksmelodien bemerkt, und obwohl er sich, um den Grund dieser Aehnlichkeit aufzufinden, in Vermuthungen erschöpft, sucht er ihn doch nur in äusseren Ursachen; aber er liegt tiefer, diese Aehnlichkeit der Choral- und Volksgesänge zeugt eben von ihrer inneren Verwandtschaft, von ihrem gemeinsamen Principe, und diese so unvertilgbare, bei so verschiedenen Völkern sich

offenbarende Aehnlichkeit würde allein hinreichen, um die Volksmässigkeit jener Gattung von Kirchengesängen und das wahre Princip der Psalmodie zu beweisen. — Daraus erklärt sich schon hinlänglich die stete Wechselwirkung zwischen der Gregorianischen Gesangsweise und dem Volksgesange, der Kirchen- und Volkspoesie, und wenn in späterer Zeit wieder häufig Melodien von Volksliedern zu Kirchenchorälen verwendet wurden und umgekehrt, so ist diess nur eine Wiederholung des ursprünglichen Processes, eine aus innerer Nothwendigkeit hervorgegangene, in dem gemeinsamen Principe begründete und dadurch bedingte Procedur (vgl. die in der Anm. 45 davon gegebenen Beispiele, und bei I. C. Häuser, Geschichte des christl. insbesondere des evangel. Kirchengesanges und der Kirchenmusik. Quedlinburg 1834. 8. S. 64; — Fétis, *Curiosités hist. de la musique*, p. 373 — 374, 376, 411; — Mone, Niederl. Volkslit., S. 163 — 164, Psalmen und geistl. Lieder nach den Melodien und im Strophenmass weltlicher Volkslieder; — Mone, Anzeiger f. 1838, Sp. 550; — W. Grimm, Altdänische Heldenlieder, S. XXXVIII, wo er nach Syv und Resenius bemerkt, dass manche von den schönsten Psalmen in dem Tone der Volkslieder gesungen wurden; — und über die dadurch erleichterte Sitte, weltliche Lieder geistlich umzudichten, Hoffmann, Gesch. d. deutsch. Kirchenliedes, S. 196 ff.; — Altdeutsche Blätter, II. S. 126 ff.

94) Wie verschieden, ja willkürlich (bald in engerer, eigentlicher, bald in weiterer Bedeutung für geistliches Loblied überhaupt) jedoch auch der Ausdruck Hymnus von den Kirchenschriftstellern und Liturgen gebraucht wurde, mögen folgende auch sonst für unseren Zweck wichtige Stellen beweisen: *Sunt autem divini hymni, sunt et ingenio humano compositi.* Hilarius *autem Gallus, Episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, Hymnorum carmine floruit primus. Post quem* Ambrosius, *Mediolanensis Episc., vir magnae gloriae in Christo, et in Ecclesia clarissimus doctor, copiosius in hujusmodi carmine claruisse cognoscitur, atque inde hymni ex ejus nomine Ambrosiani vocantur, quia ejus tempore primum in Ecclesia Mediolanensi celebrari coeperunt: cujus celebritatis devotio dehinc per totius Occidentis Ecclesias observatur. Carmina autem quaecumque in laudem Dei dicuntur, Hymni vocantur* (Isidorus Hispal., *de eccl. off. lib. I. cap.* 6, in *De Cathol. Eccl. divinis officiis ac mysteriis varii vetustorum fere omnium Ecclesiae Patrum ac Scriptorum libri. Romae* 1591. *fol. p.* 2). — *Notandum autem, Hymnos dici non tantum qui metris, vel rhythmis decurrunt, quales composuerunt* Ambrosius, Hilarius *et* Beda, *Anglorum pater, et* Prudentius, *Hispaniarum Scholasticus, et alii multi: verum etiam caeteras laudationes, quae verbis convenientibus, et sonis dulcibus proferuntur. Unde et liber Psalmorum apud Hebraeos liber hymnorum vocatur. Et quamvis in quibusdam Ecclesiis hymni metrici non cantentur, tamen in omnibus generales Hymni, id est laudes dicuntur.... Traditur siquidem,* Paulinum, *Foriuliensem Patriarcham, saepius et maxime in privatis Missis, circa immolationem Sacramentorum, hymnos vel ab aliis vel a se compositos celebrasse* (Walafridus Strabo, *lib. de rebus eccl., cap. XXV*, ebenda, p. 350 f.). — *Quamvis prius haec tria, Psalmi, Hymni, et Cantica, differenter intellecta sint: tamen hic Hymnos et Cantica intelligamus ea, quae voce sonora in laudibus fiunt divinis..... De hymnis autem metricis valde curandum est, ne cantentur aliqui, nisi approbati et editi, ut supra dictum est. Reprobi autem ut plurimum nosci possunt, vel quia non sunt generales, vel quia metrum habent corruptum* (Radulphus de Rivo, *Decanus Tungrensis, de canonum observantia liber,*

Propos. XII und *XIII*, ebenda p. 646 und 648). Aus diesen Stellen ergibt sich zugleich, dass, obwohl man öfter unter *hymni* auch geistliche Loblieder (*laudes*, *laudationes*) im Allgemeinen und ohne Unterschied der Form verstand, doch die frühere (*prius*), ursprüngliche Unterscheidung der drei Arten von Kirchenliedern nie ganz in Vergessenheit kam, und dass man selbst später, als man diese Unterscheidung nicht mehr so genau beobachtete, doch die von gelehrten Dichtern nach Art der *Carmina* (Kunstlieder) verfassten *Hymni metrici* von den *generales Hymni* noch immer unterschied, und dass diese kunstmässigen, oder eigentlichen Hymnen mehr zum Privatgebrauch (*in privatis missis*) bestimmt waren und nie so allgemein gesungen (*in quibusdam ecclesiis non cantantur*), also weder anfänglich für das Volk bestimmt waren, noch je eigentlich volksmässig wurden. Daher sagt noch Thomas von Aquino in seiner berühmten Sequenz *Lauda Sion*:

In *hymnis* et *canticis*.

95) Eben in diesem kunstmässigen Charakter der Hymnen, in ihrer metrischen und strophischen Construction war wohl vorzugsweise der Unterschied zwischen der Ambrosianischen und Gregorianischen Gesangsweise begründet; aus der ersteren entstand der modulierte, eigentlich metrische Gesang, und später die Figural-Musik, kurz die kunstmässige Kirchenmusik (*cantus harmonicus*, *rhythmicus et metricus*), während die letztere (der *cantus firmus*, *planus*, *choralis vel Romanus*) den ursprünglichen volksmässigen Charakter nie ganz verläugnete. Diess ist wenigstens die Meinung der tüchtigsten Kenner der Kirchenmusik und ihrer Geschichte; so sagt Gerbert (I. p. 252 — 254): *Quodsi rem a sua origine repetamus, et in quo* S. Ambrosius *ipse elaborarit, consideremus, nimirum in metricis concinnandis hymnis, quorum ipsa pedum dimensio musicae quoddam genus in illa priorum temporum aetate constituit, in hoc jam aliquod cantus Ambrosiani a Romano discrimen deprehendere licet. Observat nimirum ex* Thomasii *antiphonalibus, p.* 12, Mabillonius *in suo Museo Italico* [*Tom. II. p.* 128], *commentario nimirum in ordinem Romanum, ecclesiam Romanam antiquitus non admisisse hymnos in divinis officiis. Ipsa rhythmi metrique ratio, quatenus cum cantu melodico conjuncta est, propria dici potest cantui Ambrosiano…… Atque hinc musicae figuratae originem esse repetendam postea declarabitur.* Ferner Forkel (II. S. 156 — 157): „Es ist daher die Meinung der meisten Schriftsteller, die etwas über den Ambrosianischen Gesang geschrieben haben, er sei ein wahrer Gesang im eigentlich musikalischen Verstande dieses Wortes, nicht aber bloss eine gewisse Art von Deklamation oder Halbgesang, wie er vorher in Italien üblich war, gewesen, und habe nicht nur eine rhythmische Einrichtung, sondern auch bestimmte Tonarten gehabt, nach deren Grenzen und Umfang sich die verschiedenen Melodien richten mussten. Eustachius a S. Ubaldo (*Disquisitio de Cantu a D. Ambrosio in Mediolanensem ecclesiam introducto. Mediolani* 1695) sagt ausdrücklich, Ambrosius habe nicht den Wechselgesang und den allgemeinen Volksgesang, sondern vielmehr den modulierten, d. h. den eigentlich musikalischen, in die Mailänder Kirche zuerst eingeführt, der zuvor in der abendländischen Kirche ungewöhnlich war. Dieser Gesang wurde bei den Alten *Cantus harmonicus* genannt, weil er bestimmte Intervallen und daraus zusammengesetzte Tonleitern hatte, deren der deklamatorische Gesang nicht bedurfte. Mit ihm war der *Cantus rhythmicus* oder *metricus* verbunden, so dass

also durch diese harmonische und rhythmische Einrichtung eine Art von Gesang entstehen musste, die derjenigen Art, die wir in unseren Zeiten kennen, wenigstens einigermassen ähnlich sein konnte..... Schon allein der Umstand, dass Ambrosius selbst Hymnen in verschiedenen Versmassen verfertigt hat, kann Veranlassung zum Gebrauch des musikalischen Rhythmus in den dazu verfertigten Melodien gegeben haben." — Und S. 183: „Der Unterschied zwischen dem Ambros. und Gregor. Gesang bestand hauptsächlich darin, dass der eine metrisch, der andere aber, nämlich der Gregor., ohne Metrum war. Die Ambros. Hymnen von bestimmtem Versmass erforderten einen metrischen Gesang, so wie hingegen die Prosen und Psalmen, die in der römischen Kirche gebräuchlicher waren, den metrischen Gesang entbehren konnten." — Und Winterfeld (I. S. 57): „Die Hymnen, metrische Gesänge frommer Dichter christlicher Zeit, bald in gereimten Versen, bald in antiken Massen mit hindurchklingenden Reimen,..... unterscheiden hierdurch schon von anderen hl. Gesängen sich hinlänglich..... Der Hymnus aber zeichnete sich vor der ganzen hl. Feier besonders aus, der gemessene Schritt seiner Worte gab auch seiner Gesangsweise eine bestimmter gezeichnete Gestalt, da Antiphonien und Responsorien, wie wir gesehen haben, in ungebundener Rede verfasst, aus zusammengereihten einzelnen Stellen der Schrift bestanden." — Wir werden übrigens auf diesen wesentlichen, qualitativen Unterschied zwischen der Hymnodie und Psalmodie, und daher auch zwischen den aus der einen und den aus der anderen hervorgangenen geistlichen oder weltlichen Liedern in der Folge noch öfter zurückkommen müssen.

96) Wenn Herder, Augusti, Antony u. A. das Gegentheil behaupten, so sehen sie entweder nur auf den Geist und Inhalt der Hymnen, oder machen, wie sie diess gewöhnlieh zu thun pflegen, zwischen ihnen und den *Canticis* gar keinen Unterschied.

97) So sagt Wimpheling (bei Antony S. 146): *Paucissimi hymni carent lege metri.* — Er, Biörn, Gavanti und schon Beda (*de metrica ratione*) zählen die Versmasse der Alten auf, in oder nach denen die Hymnen verfasst wurden. So heisst es z. B. noch in der *Constitutio Urbani VIII.* (bei Augusti, S. 323): *In eo (Breviario) Hymni (paucis exceptis), qui non metro, sed soluta oratione (?) aut etiam Rhythmo constant, vel emendatioribus codicibus adhibitis, vel aliqua facta mutatione ad carminis et latinitatis leges, ubi fieri potuit, revocati, ubi vero non potuit, de integro conditi sunt* — Daher das Bestreben Clichtov's u. A. auch die mehr rhythmischen Hymnen auf irgend ein Metrum der Alten (*speciem metri*) zurückzuführen (vgl. Augusti, S. 332 ff.); und z. B. bei Beda (p. 2380) heisst es von den beiden rhythmischen Hymnen: *ad instar iambici metri pulcherrime factus est*, — und *ad formam metri trochaici.*

98) Diese Volksmässigkeit der christlichen Hymnodie haben Mone (im Anzeiger f. 1835, Sp. 382) und Bähr (S. 7) richtig gefühlt; nur scheinen sie den wahren Ursprung der Hymnen aus den ἰδιωτικοῖς ψαλμοῖς, und das andere ebenso wesentliche Element derselben, die Kunstmässigkeit, worin eben ihr charakteristischer Unterschied von den beiden anderen Arten christlicher Gesänge zu suchen ist, nicht gehörig berücksichtigt zu haben.

99) Vgl. Diez, Poesie d. Troub. S. 100 — 101; — Mone, Altniederländ. Volkslit. S. 27; — Anzeiger f. 1837, Sp. 318; — Mutzl, S. 33; — Guest, II. p. 281 — 282: *The staves, fashioned on these classical models, rhimed for the most part continuously ...... Continuous rhime is found in the earliest Celtic and Romance poems, running through an indeterminate number of verses* (die noch volksmässigen einreimigen Tiraden). *Were the number once fixed and the prevalence of the classical staves would have a tendency to bring irregularity within bounds, we might readily account for many of the early staves, thus furnished with continuous rhime. ...... But of all the agents, used in the formation of our staves, that which appears to have been most active is certainly the mixed rhime. Mixed rhime was used in Latin verse at a very early period — perhaps as early as the fourth century. Whence they got it, it would be difficult to say. It seems to have been unknown to the early poetry of the Welsh and Irish; and also, as far as we can judge from extant Mss., to every modern language before the twelfth century. At the beginning of this century we find it familiarly used by the Troubadour; and, at the end of the century, it was used by our countrymen in their Romance poems. The earliest English poem with mixed rhime is, I believe, in the Layamon Ms., and may have been written before the year* 1200, *though I would rather fix it a few years after that date. The mixed rhime spread gradually, but slowly, over Europe, and seems to have reached Iceland with the hymns, that ushered in the Reformation.* — Und p. 288 — 289: *Both these kinds of mixed rhime* (*enterlace* und *cowee*; dass er diese letztere Reimart aber fälschlich zu dem *mixed rhime* rechne, ist schon oben, Anm. 38 u. 40, bemerkt worden) *were known to the Latinist, and at a very early period. In one of the Cotton Mss.* (*Titus, D. XXII. f.* 91) *there is a letter, written in rhiming hexameters, which is ascribed to Pope Damasus, who lived in the fourth century. The five first couplets have the interwoven* (überschlagenden) *rhime.... Other examples may be found at somewhat later periods, and in the tenth and eleventh centuries this rhime was spread over Europe ...... This* (*the close rhime*, verschränkte Reimbindung, *versus concatenati*), *like the interwoven and tail-rhime, seems to have been first used by the Latinist. We have an example of it in the preludium to the Life of St. Malchus* (*Laud.* 40), *written soon after the year* 1100 *by Reginald, a monk of Canterbury.* — Vgl. auch Tyrwhitt, *Introd. Disc. to the Canterb. Tales, Part. III.* §. *V. note* 56. — Andere sehr frühe Beispiele der *interlaqueati* in der lateinischen Mönchspoesie führt Santen an, zu Terent. Maur. p. 208: *Ex Antiphonario Benchorensi, quod saec. VII. Monasterii in Hibernia in usu fuit*, Muratorius *diss.* 40. *col.* 688 *D. refert Hymnum S. Comgilli iambicis vulgaribus, dimetris acatalectis, cum caudis consonis ..... et alia stropha dimetris iambicis catalecticis:..... quarum prioris strophae versus, alter alteri consoni, clauduntur homoeoteleuto, quod rhythmum simplex vocatur ab* Eberhardo *in Labyrintho, Tract.* 3, *v.* 409 *sqq.* (diess ist jedoch nicht ganz richtig; denn Eberhard versteht unter *rythmus simplex* nur die aus gleichartigen Zeilen bestehenden Rhythmen, und unter *rhythmus compositus* hingegen die aus ungleichartigen, längeren und kürzeren u. s. w., s. ebenda v. 418 — 420: *Simplex, cuius non sunt variatae Partes sed similes. E contra non habet aequas Compositus, sed dissimiles*; wiewohl in den darauffolgenden Beispielen die vom *rhythmus simplex* in der That durchaus *rimes plates*, die vom *rhythmus compositus* aber entweder *rimes croisées* oder *couées* haben), *Gallis rime plate; alterius strophae fines, alternis consonantes, rhythmus compositus, Gallis rime croisée*, Muratorio *p.* 688 *fin. imperite Leoninum.* — p. 209 — 210

einen überschlagend gereimten *Rhythmum iambicum dimetrum acatalectum* Erinfredi Monachi (um 806) aus Casp. Barth, *Adversar. Lib. XXXII. cap. XII. col.* 1486 (auch bei Muratori, a. a. O. *col.* 691),... *quod carmen, Hymno Ambrosiano satis simile* u. s. w.; — und p. 211—212: (Muratorius) *col.* 700 *B. exhibet Rhythmum, quem falso perfectum Leoninum vocat*, S. Petri Damiani, *vulgarem trochaicum, dimetrum catalecticum subjecto brachycatalecto, finibus consonis alternis, c. a.* 1055 *factum super Salutatione Angelica.* – Auch sind diese *versus interlaquenti, concatenati* u. s. w. nicht, wie die volksmässigen *leonini* und *caudati*, aus einer inneren Nothwendigkeit, aus dem Bedürfnisse, dem Ohre das Zusammengehörige, oder die rhythmischen Schlüsse vernehmbar zu machen, hervorgegangen, und schon darum nicht in der Volkspoesie gegründet; vielmehr scheinen sie oft nur ein künstliches Spiel der Schreiber, welche die parallelen rhythmischen Glieder, Versfüsse, ja manchmal sogar die einzelnen Wörter zweier oder mehrer unter einander geschriebener Langzeilen, vielleicht mehr dem Auge zu Gefallen, zusammenreimten. – Diese kunstmässige Entwickelung und Ausbildung des Reims aber aus der mittellateinischen Mönchspoesie herzuleiten, ist jedenfalls viel wahrscheinlicher, in der Natur der Sache und selbst durch historische Zeugnisse begründeter, als die Annahme derer (wie Huet, Pinkerton, Warton, Ginguené, Sismondi u. A.), die hierin die so ganz heterogene arabische Poesie zur Lehrerin und zum Vorbilde der romanischen gemacht, und dadurch nur bewiesen haben, dass sie weder das Wesen der arabischen, noch den Charakter und die Wechselwirkung der neu-europäischen Volks-, Kirchen- und Kunstpoesie richtig erkannt und gewürdigt haben. — Wie viel richtiger hat sich schon Santen (p. 214) darüber ausgesprochen: *Itaque Ecclesiae Patribus Poesios, qualem hodie in omnibus recentioribus linguis habemus, origo, ejusque propagatio Monachis cum Religionis propagatione adscribenda videtur; qui duabus antiquae Poesios conditionibus, vitio quam virtuti propioribus, et Numerorum sive quantitatis neglectu, et sonorum nimia et affectata similitudine, auctis et conjunctis eam conflaverint; quae sententia eo videtur probabilior, quod barbaris saeculis Latini monachi per omnem terrarum orbem fuerint dispersi* (daher bei den verschiedensten Nationen, von den Franzosen bis zu den Ungern, dieselben rhythmischen Formen und Reimweisen angetroffen werden), *et eruditione Italiam inhabitantibus longe praestiterint; sed labente praecipue saeculo nono, quo* Otfridus *Euangelia vertit versibus Theotiscis,.... et, quando Linguae Romanorum Latinae Romanensis Francorum successit.*

Uebrigens soll damit nur so viel behauptet werden, dass, wenn man auch in Rücksicht der neu-europäischen Kunstpoesie überhaupt und der Troubadourspoesie insbesondere zu der leidigen und so vielfach missbrauchten Theorie der bloss äusserlichen Einwirkung — allerdings dem bequemsten Auskunftsmittel für die, welche zu träge oder zu kurzsichtig sind, der inneren Entwickelung nachzuforschen — seine Zuflucht nehmen will, und zum Theil auch muss, es viel einfacher und natürlicher und daher sachgemässer sei, wenn man annimmt, dass die Troubadourspoesie die Elemente ihrer künstlerischen Entwickelung (namentlich die beiden formellen Grundbedingungen der modernen Kunstpoesie, die überschlagenden Reime und den geregelten Strophenbau; vgl. oben S. 75), den ersten Anstoss zu ihrer weiteren Ausbildung in der Hymnodie gefunden und durch diese bekommen habe, ohne dadurch in Abrede zu stellen, dass sie die im Verhältniss zu den übrigen allerdings noch sehr „einfachen Formen“ derselben viel mannigfaltiger und kunstreicher ausgebildet, und insoweit als Hof- und

Conversationspoesie sich selbstständig entwickelt habe (vgl. Diez, S. 80; — Ginguené, *Hist. litt. d'Italie. Paris* 1811—1819. 8. *Tome I. p.* 286). — In jedem Falle schien es mir nicht überflüssig, der noch immer nicht aufgegebenen Ueberschätzung des arabischen Einflusses entgegenzutreten, und der so vielfach verkannten christlichen Hymnodie auch in dieser Hinsicht ihr Recht zukommen zu lassen, wie man denn überhaupt die überaus wichtige und einflussreiche Stellung der noch immer nicht gehörig gewürdigten mittellateinischen Poesie (vorzüglich der volksmässigen) nicht genug herausheben kann (man vgl. die Vorrede Haupt's zu seinen *Exempla poesis latinae medii aevi*, und J. Grimm's Einleitung zu den Latein. Gedichten des X. und XI. Jahrh.). Möchten wir doch bald eine pragmatische Geschichte derselben erhalten, woran es noch immer gänzlich fehlt.

100) Einer der tüchtigsten Kenner mittelalterlicher Literatur, Tyrwhitt, hat schon bemerkt (a. a. O. *Part III.* §. 1): *The metres which they (the Normans) used, and which we seem to have borrowed from them, were plainly copied from the Latin rhythmical verses, — which in the declension of that language were current, in various forms, among those, who either did not understand, or did not regard the true quantity of syllables; — and the practice of rhyming is probably to be deduced from the same original; as we find that practice to have prevailed in ecclesiastical hymns, and other compositions, in Latin, some centuries before Otfrid of Weissenberg, and the first known rhymer in any of the vulgar European dialects.* — Vgl. auch Warton, I. p. CXLII — CXLIII und CXLIX — CLXXI; — De la Rue, I. p. LXXV - LXXVII; 72 – 73; II. p. 47; — Roquefort, *État, p.* 64—66. — So leitet auch Guest mehrere englische Rhythmen und Strophenarten unmittelbar von denen der mittellateinischen Kirchenpoesie ab, die er unter der Rubrik *The Psalm-Metres* zusammengestellt hat (*II, Book III, Chapter VI, p.* 181 ff.), was er also zu rechtfertigen sucht: *By this name we have hitherto designated a class of metres, which seem to have been borrowed from the Church-hymns, and used, in the twelfth and thirteenth centuries, chiefly for purposes connected with the Church-service. The name of Church-metres, however, would have been too comprehensive; and the present title was thought not inappropriate, inasmuch as the staves, which are commonly used in our version of the Psalms, may be directly traced to these metres, as their origin.* Diese Benennung ist dennoch eine ganz unpassende und wesentlich irrige, weil dadurch statt des eigentlichen, kunstmässigen Principes, der Hymnodie, gerade das entgegengesetzte, die volksmässige Psalmodie, bezeichnet wird; daher ist schon in der Benennung selbst eine Contradictio in adjecto (es ist ja eben ein charakteristisches Merkmal der Psalmodie, dass sie sowohl in formeller als musikalischer Hinsicht ganz unmetrisch ist), daher musste dadurch Hr. G. zu Missgriffen, zur Subsumierung aus diesen beiden heterogenen Principen hervorgegangener Formen unter dieselbe Rubrik (vgl. Anm. 40), zu gezwungenen und weit hergeholten Deutungen, um ganz volksmässigen Rhythmen ein antik-metrisches Schema unterzulegen, verleitet werden. Diess hätte er vermieden, wenn er den wesentlichen Unterschied zwischen der Psalmodie und der Hymnodie beachtet hätte; dann würde er die aus der ersteren hervorgegangenen Formen in seinem Capitel (*B. III. Ch. IX*) *Loose Rhythms*, oder *Measured Prose* abgehandelt, und die aus der letzteren entwickelten unter der Rubrik *Hymn-Metres* zusammengefasst haben. — Dass aber in späterer Zeit (seit dem 16ten Jahrh.) auch Uebersetzungen oder Paraphrasen der Psalmen in diesen

Hymn-Metres (d. i. in den eigentlich metrischen Hymnen nachgebildeten Rhythmen) abgefasst wurden, rechtfertigt weder Hrn. G's Benennung, noch würde dadurch die von mir dafür substituierte unpassend; denn jene Uebersetzungen sind ja eben schon reine Produkte der Kunstpoesie, aus einer Zeit, wo diese schon überwiegenden Einfluss gewonnen hatte, und von eigentlichen Kunstdichtern verfasst, die sich dazu, so wie noch heutiges Tages, bald (vgl. Anm. 64) mehr volks- bald mehr kunstmässiger Formen bedienten, je nachdem sie von einem mehr oder minder richtigen Gefühle geleitet wurden, ohne sich des eigentlichen Ursprungs dieser Formen (die noch überdiess durch die nicht mehr so scharf gehaltene Trennung der Volks- von der Kunstpoesie schon mannigfach modificiert worden waren, und häufig einen gemischten Charakter erhalten hatten; man vgl. z. B. die oben gegebene Entwickelungsgeschichte der Strophen mir *rime couée*) mehr klar bewusst zu sein.

101) Die nordfranzösische Poesie hatte jedoch eine breitere, volksthümlichere Grundlage (schon vermöge ihres bedeutenden germanisch-nordischen Zusatzes), als die südfranzösische (rein romanische); sie schloss sich daher anfänglich mehr an die volksmässige (aus der Psalmodie hervorgegangene) Kirchenpoesie an (so finden sich in der ältesten nordfranzösischen Poesie nur einreimige prosenartige Tiraden, Reimpaare und *rimes couées*, nach dem Muster der volksmässigen *caudati* und *leonini*; vgl. Anm. 38 und 42), blieb fast durch ein ganzes Jahrhundert nur von gelehrten (nicht höfischen), meist geistlichen Dichtern (*maistres*, *clercs*) gepflegt (durch diese erhielt sie zwar die schon mehr kunstmässigen, nach Art der Hymnen geregelten drei- bis fünfzeiligen, aber immer noch einreimigen Strophen), und bildete sich erst gegen Ende des 12ten oder zu Anfang des 13ten Jahrh. nach dem Muster der Troubadourspoesie (durch diese bekam sie erst überschlagende Reime, und den künstlicheren Strophenbau; vgl. Roquefort, *État*, p. 71 – 80; Diez, S. 245 – 252) zur lyrischen Hof- und Conversations- oder eigentlichen Kunstpoesie aus. Diess begründet aber eben ihren charakteristischen Unterschied von der südfranzösischen; denn diess gab ihr einen mehr volksmässigen, episch-didactischen Grundcharakter; dieser war ihr primärer und blieb stets ihr überwiegender, während der lyrische, der Grundcharakter der Troubadourspoesie, in der Trouvèrespoesie nie mehr als secundär und periodisch wurde. Daher kann man in der Darstellung der nordfranzösischen Poesie keinen grösseren Missgriff thun, als sie mit der Lyrik zu beginnen und so von vornherein auf den Kopf zu stellen (vgl. meine Rec. des *Romancero franç.* in den Wiener Jahrb. d. Lit. Bd. LXVI. S. 103 – 105).

102) *Pro signo prosae, vel quod a Teutonicis Sequentia nominatur.* Bernardus *monach.*, *in ordin. Cluniac. part.* I. *cap.* 17, bei Du Cange, unter *Prosa.* — Daher hat schon Gerbert (I. p. 411) mit Recht bemerkt: *Attendenda sunt tempora, ex quibus certus habetur sequentiarum rhythmicarum usus, a saeculo nimirum decimo, quae in ipsis libris missalibus prosae potissimum vocantur* u. s. w.

103) Vgl. Gerbert, I. p. 340. — Es gilt hier von den Ausdrücken *prosas antiphonasque* was der Cardinal Tommasi (*Opera*, *Tom. IV. Praefatio Thomasii*, *p. II*) von den Wörtern *Responsorii* und *Antiphonae* bemerkt hat: *Id porro primum omnium animadverti volumus, Responsorii ac Antiphonae vocabula in Ecclesiastico ritu non tantum denotare senten-*

tias aliquas, sive orationes certis verbis compositas, quae in Ecclesiis canuntur, quantum canendi rationem modumque in eis usurpandum u. s. w.

104) *Qui ritus* (*psalmi resp.*) *ab ipso Evangelii exordio in Christianis conventibus videtur fuisse statim admissus, utpote promptus et facilis, quo posset etiam imperita plebs psalmos concinere, quos neque memoria, neque scripto tenebat* (Martene, a. a. O. p. 19).

105) Vgl. Tommasi, *Opera*, *Tom. III. Praefatio*, *fol. f 2 v°*; — Gerbert, I. p. 52.

106) So heisst es in Sti Pauli *et* Stephani *Abbatum regula ad monachos, cap. I. num. XIV* (bei Lucas Holstenius, *Codex regularum monasticarum et canonicarum.... observationibus critico-historicis a P. R. P. Mariano Brockie. Augustae Vindel.* 1759. *fol. Tom. I. p.* 141): *Nullus praesumat Responsoria vel Antiphonas, quae solent aliqui composito sono, pro suo libitu, et non ex canonica scriptura assumpta canere, in Congregatione ista vel meditari vel dicere.... Oportet autem nos unam et simplicem Apostolicam, et Patrum nostrorum imitari doctrinam, et gratia stabiliri; cor moresque subdere disciplinae, et ea cantare debemus, quae, sicut beatus Augustinus dicit, ita scripta sunt, ut cantentur: quae autem non ita scripta sunt, non cantemus. Nec alio modo, quam quo ipse Dominus jussit per Prophetas et Apostolos suos manifestari ea hominibus, debent a nobis in laude ipsius dici: ne quae cantanda sunt, in modum prosae et quasi in lectionem mutemus; aut quae ita scripta sunt, ut in ordine lectionum utamur, in tropis* (hier in der Bedeutung von Kirchentonarten, oder diesen entsprechenden melodischen Formeln; *tonus, modus*; vgl. Antony, S. 24—25) *et cantilenae arte nostra praesumptione vertamus* (vgl. auch Gerbert, I. p. 204).

107) Vgl. über Troparien und die Anwendung der Tropen Fr. A. Zaccaria, *Bibliotheca ritualis. Romae* 1776—1781. 4. *Tom. I. p.* 32; — Gerbert, I. p. 343—347; — und insbesondere über Tropen zum Introitus ebend., p. 370—372; — zum *Kyrie eleison* ebend., p. 375—377; — zum *Gloria* ebend., p. 382; — und zur Epistel ebend., p. 388—396.

108) *Responsorium quod ad missam dicitur pro distinctione aliorum Graduale vocatur, quia hoc psallitur in gradibus, caetera vero ubicumque voluerit clerus* (*Expositor Rom. ord.*, bei Cassander, *Liturgica, cap.* 21; *Opera, Paris.* 1616. *p.* 44).

107) Daher hat schon der Cardinal Tommasi (*Opera, Tom. II. Praef. Thomasii ad lectorem, fol. b r°*) bemerkt: *Caeterum cum in his* (*argumentis psalmorum*) *animadverterit lector*, Lege ad Evangelium Matthaei, ad Genesim, ad Isaiam *etc.*, *meminerit oportet priscae consuetudinis, qua inter missarum solemnia post lectiones V. et N. T., ante lectionem vero Evangelii, integer Psalmus a toto Ecclesiae coetu respondebatur, propterea nuncupatus ab antiquis Psalmus responsorius. Qui sane mos per totum Occidentem ad VI. usque saeculum perduravit: quem et in Romana item Ecclesia fuisse constat ex sermone I.* S. Leonis *Papae.* — Auch ist zu beachten, dass statt dieses Responsorial-Psalms nach der gallikanischen und mozarabischen Liturgie das *Canticum trium puerorum* auf dieselbe Weise, d. h. im Responsoriengesang, und zwar von Knaben (*a parvulis*) gesungen wurde (vgl. Gerbert, I. p. 109—111, und

p. 401 — 402; — und über die Weise, wie es gesungen wurde, Tommasi, *Opera, Tom. III. p.* 578, nach Cornelius Jansenius, der von diesem Canticum sagt: *similis omnino est argumenti cum Psalmo CXLVIII*, der auch *Laudes* überschrieben wird, und einer der zwanzig Alleluja-Psalmen ist; — und ebend., III. p. 601 — 605, *ex cod. vetustiss. Vatican. olim Reginae Sueciae*; und II. p. 291 und 344 im *Psalterium juxta duplicem edit. quam romanam dicunt et gallicam una cum Canticis*). — Auch Zaccaria (*Tom. II. P. II. p. LXXXVII*) sagt: *ut quod integer Psalmus Gradualis in hodiernis Missalibus adhuc legitur Dominica prima Quadragesimae, Dominica Palmarum, et Feria VI Parasceves, ex prisco ritu servatum sit.* — Vgl. auch Gerbert, I. p. 108 und 400.

110) *Subsequenti aevo distruncatus est in oriente integer Psalmus responsorius, relictis tantummodo duobus versiculis ex aliquo ferme Psalmo excerptis, quos προκείμενον Liturgiae graecae appellare solent: quod vocabulum vetus latinus interpres Liturgiae* S. Basilii, *ad sensum oculos convertens, rectissime Responsum transtulit.... Contracto in oriente responsorio integri Psalmi cantu in duos Psalmi versiculos, coarctari et Romae consimiliter coepit in binos versiculos totus responsorius Psalmus; cujus tamen retinuere vocabulum duo isti versiculi, Responsorius Gradalis postea dicti. Quo vero tempore id in Ecclesia Romana contigerit, ignoramus: id sane scimus,* S. Leonis *Papae temporibus nondum obsoluisse responsorium Psalmum, quem ipse subindicat serm. II. in anniversario die assumptionis suae ad summi Pontificii munus. Rursus* S. Gregorii *magni liber Sacramentorum eundem jam obsoletum demonstrat; cum in ordine praeposito* qualiter missa Romana celebratur, *haec habet in ms. cod.* Deinde sequitur Apostolus. Item Gradalis sive Alleluja. *Antiphonarii missales ejusdem* (?) S. Gregorii *id etiam comprobant, Gradales tantummodo Responsorios, non integros Psalmos exhibentes. Porro* Berno *Augiensis Abbas, lib. de quibusdam rebus ad missam spectantibus cap.* 7, Gradualia, *inquit*, sicut non solum in nostris libris habetur insertum, sed etiam ut in quodam ordine secundum S. Gelasii Papae auctoritatem repperi praetitulatum. *Hinc, nisi titulus ordinis praefati mentiebatur, colligere possumus* S. Gelasii *Papae tempore jam usitata fuisse Gradalia; quorum forte auctor idem fuerit. Ordini a* Bernone *laudato consentit et liber Sacramentorum Eccl. Rom. qui Gelasianus codex esse videtur: nam in eo expressa exstat mentio bini Responsorii post lectiones feriae VI Parasceves* (Tommasi, *Opera, Tom. V. p. XVII.* — vgl. ebenda, p. XVIII — XXV, über die Art, wie diese Gradalia in den älteren Zeiten abgesungen wurden. — Vgl. auch Gerbert, I. p. 110 und 397).

111) Vgl. Antony, S. 67; — und über den alterthümlich einfachen Charakter der Gradual-Melodien ebend., S. 67 — 68; — und Winterfeld, I. S. 58.

112) *Saeculo IX. passim coepere Responsoria repetitionibus truncata coarctari .... Serius in missa praetermitti coepit Responsorii Gradualis repetitio post versum* (Tommasi, *Opera, Tom. IV. Praef. auct. p. XIV — XV*). — *Porro sequenti aevo festis diebus praetermitti coepit haec repetitio post versum; propterea quod iis diebus alius sequeretur cantus Alleluja vel Tractus: nam in iis missis, in quibus Alleluja vel Tractus non dicebatur, observatus diu fuit vetus mos ejusmodi repetitionis* u. s. w. (ebenda, *Tom. V. p. XXI*).

113) Daher sagt Maldonado (bei *Zaccaria, Tom. II. P. II. p. XC*)

vom Alleluja nicht mit Unrecht: *Ergo his temporibus ne populus otiosus esse videretur, solitus alias cantare coepit sufficere aliquot versus laetos interposito Alleluja. Quod totum per synecdochen vocatum est Alleluja. Post Pentecostem scilicet Graduales non legebantur; sed quia populus Christianus jam erat adsuetus aliquid agere post epistolam, videbatur sibi populus esse mutus; ne otiosus videretur, coepit loco illius lamenti poenitentialis adjicere aliquem versum gaudii, ut Alleluja.*

114) So findet man z. B. in dem von Tommasi (*Vol. III*) herausgegebenen *Psalterium cum Canticis versibus prisco more distinctum* nach alten Handschr. am Ende der *Psalm. Allej.* schon immer diese Alleluja-Tropen also angedeutet: *Allelu, cum jubilo et laetitia laudate, JA Deum.* — Und Martene (p. 36) hat bemerkt: *In constitutionibus Arabicis Concilii Niceni, cap.* 5, *decernitur, ut cantores „versiculos et responsoria bene memoriae mandent, et claudant laudatione, id est Alleluja.“* — Die Zeit, wann das Alleluja im Occident bei der Messe eingeführt wurde, lässt sich nicht bestimmt nachweisen, doch hatte diess jedenfalls schon vor Gregor d. Gr. stattgefunden, und seit dem 9ten Jahrh. wurde diese Sitte allgemein und auch ausser der Osterzeit beobachtet. — Vgl. Gerbert, I. p. 404 — 405.

115) Vgl. die bei Gerbert (I. p. 407 408) und bei Antony (S. 70 — 71) angeführten Stellen der alten Liturgen über die Alleluja-Neumen, und was der Letztere, ebenda, über den musikalischen Charakter derselben sagt.

116) Daher die Regel der Liturgen, dass die Sequenz die Stelle des Pneuma vertrete, und dieses wegzubleiben habe, wenn jene gesungen werde. So sagt Gerbert (I. p. 408): *Sunt quidem his sequentiis* (den textlosen Jubilationen oder Neumen des Alleluja) *aliae substitutae, cantiones nimirum rhythmis in Dei et Sanctorum laudes compositae, et appellantur sequentiae.... quoniam sequuntur melodiam, quae est in Alleluja. Atque hinc* Guibertus Tornacensis (*Lib. de off. ep. cap.* 23) *dicit: „additur sequentia et non protrahitur secundum Alleluja, quia sequentia ejus loco dicitur.“ Idem habet* Hugo Victorinus. *Et* Durandus (*l. c. lib. IV. cap.* 20. *n.* 6) *„Quando autem, inquit, dicitur sequentia, non dicitur pneuma post alleluja.“ Quia nimirum sequentia illius vice canitur.* — Derselbe Durandus (*lib. IV. cap.* 22. *n.* 3): *Antiquitus enim mos erat, ut semper cantaretur Alleluja cum pneuma: sed postea dictus Papa* (Nicolaus I., st. 867) *instituit loco illius pneumae in praecipuis solennitatibus sequentias dici. Quando ergo non dicetur Alleluia, non decet sequentias dici, quoniam loco pneumae ejus dicitur: et idem significat, quod pneuma, scilicet aeternae vitae gaudium et delicias, quae nullo verbo exprimi possunt, et ideo per pneuma, quae est vox non significativa, intelliguntur.* — Und (*lib. V. cap.* 2. *n.* 32): *inde est, quod in quibusdam ecclesiis, in quibus neuma non dicitur, vox non significativa in vocem significativam convertitur: quia loco jubili et neumae tropi et sequentiae decantantur: ad quas laudes et minores et majores* (*sc. cantores*) *passim admittuntur: et ideo communiter ab omnibus decantantur.* — Die Sequenzen erinnern aber nicht bloss dadurch, dass sie statt des Neuma, offenbar verstümmelt aus πνεῦμα, abgesungen wurden, an jene schon in den paulinischen Briefen erwähnten ᾠδὰς πνευματικάς; denn diese Texte zu den früher bloss melodischen Ergiessungen, bloss melismatischen Aushauchungen der höchsten religiösen Begeisterung, der Jubilation des Alleluja, stehen ja auch dem Ursprung, Inhalt und der Form nach

in innerem Zusammenhang mit jenen ᾠδαῖς πνευματικαῖς oder *canticis spiritualibus*, jenen ebenfalls „freien Dichtungen religiöser Begeisterung eines frommen christlichen Gemüthes", im Geiste, wenn auch nicht immer mit den Worten der Schrift; beide sind nach dem Muster der Psalmen; aber in einer, einerseits noch kunstloseren, andrerseits aber schon singbareren, rhythmischeren Form, und von den Psalmen hauptsächlich nur durch den Vortrag unterschieden, der in diesen mehr recitierend (*Cantillatio*), in jenen mehr melodisch und mehr eigentlicher Gesang (*cantus*) war (vgl. Winterfeld, I. S. 57, über das Canticum *Magnificat*). Dieses haben auch die alten Liturgen gefühlt, und die Responsorien, die Jubilation des Alleluja und die Sequenzen sehr oft, besonders wenn sie eine mystische Deutung beifügten, mit den *Canticis* zusammengestellt. Daher erklärt Durandus (*lib. IV. cap.* 22. n. 3) das Absingen der Neumen statt der Sequenzen: *Rursus quoniam laudes aeternitatis verbis humanis plane non resonantur, ideo quaedam ecclesiae mystice pneumatizant sequentias sine verbis, aut saltem aliquos versus earum: nulla enim erit significatio verborum necessaria, ubi singulorum corda patebunt singulis intuentibus librum vitae.* — So sagt Amalarius von den *Responsor. nocturn.* zur *Tertia*, *De eccl. off.*, *lib. IV. cap.* 3: *et cantica, quando per cantum responsorii nostra mens sublevatur aliqua laetitia ad concentum supernae patriae. Cantus enim saepissime in laetitia celebratur..... In responsoriis namque solemus vocem altius levare, quam in superioribus, id est psalmis et hymnis. Per altitudinem vocis altitudinem mentis monstramus, quae se erigit in gaudium supernae civitatis...... Responsorium in isto loco (in scriptione missae) canticis spiritualibus comparamus. Cantica sunt, quia cantantur; spiritualia, quia procedunt ex jubilatione spiritalis mentis* (vgl. Durandus, *lib. V. cap.* 2. n. 54, der sich der Worte des Amalarius bedient hat). — Und noch näher die Sequenzen mit jenen *Canticis* zusammenstellend sagt Ekkehard V. (*vita Notkeri*, bei Canisius, *Thesaur. monum. eccl. et hist. sive lectt. antiq. ed.* J. Basnage. *Amstelod.* 1725. *fol. Tom. III. p.* 565): *Sequentiae etenim canticum victoriae designant, quo justorum animae in Deo pro sua liberatione exultant. Sicut filii Israel pro sua ereptione canticum victoriae canebant, et quondam Romani. Jubilus autem, id est neuma, quem quidam in organis jubilant, plausum victorum laetantium commendat.* — Andrerseits hat Gerbert (I. p. 68) die *Cantica spirit.* auch schon mit den Jubilationen zusammengestellt: *Cantica vero plerumque, qualia in scripturis tam veteris Testamenti quam novi habentur, ex tempore et privatim in laudem Dei sunt concinnata. Uti etiam breviores nonnunquam hymni, et exclamationes jubilationesque in Dei laudem.* — Insbesondere scheint eine nähere Beziehung zwischen den Sequenzen, vorzüglich denen zum Osterfeste, bei dem sie am frühesten und allgemeinsten vorkommen, und dem *Canticum trium puerorum* stattgefunden zu haben; denn, wie wir oben (Anm. 109) bemerkt haben, eben dieses Canticum wurde nach der gallikanischen und mozarabischen Liturgie statt des Responsorial-Psalms zum Graduale und auf dieselbe Weise abgesungen (und zwar von Knaben, *a parvulis*; vgl. Gerbert, I. p. 111; so wurde auch in einigen Kirchen das Alleluja von den Chorknaben gesungen, vgl. Gerbert, I. p. 407; — und noch Notker sagt von seinen Sequenzen (*Praefatio*, bei B. Pez, *Thesaur. anecdot. Tom. I. p.* 17): *Quos versiculos cum magistro meo Marcello praesentarem, ille gaudio meo repletus in rotulos eos congessit, et pueris cantandos aliis alios insinuavit*); und mehrere Sequenzen stimmen nicht nur dem Inhalt nach im Allgemeinen, sondern auch im Einzelnen und sogar wörtlich mit diesem Canticum und dem Psalm 148 überein (wie z. B. die im Fac-simile

No. I. mitgetheilte Sequenz auf den Sonntag Septuagesimae). — Ueberhaupt haben die Cantica, besonders die späteren, nicht biblischen, auch in Rücksicht der Form eine so auffallende Aehnlichkeit mit den älteren prosaischen (d. i. noch nicht durchaus gereimten) Sequenzen, dass man fast gar keinen Unterschied mehr zwischen ihnen auffinden kann (man vgl. z. B. mit den Notker'schen Sequenzen den Ambrosianischen Lobgesang, der recht eigentlich das Mittelglied zwischen den Psalmen und Sequenzen in formeller und musikalischer Hinsicht bildet; wenn dieses *Canticum* übrigens auch von Manchen *Hymnus* genannt wird, so ist dieses Wort in der oben, Anm. 94, angeführten, unbestimmten, uneigentlichen Bedeutung für Lobgesang überhaupt gebraucht; die genaueren Liturgen haben den Ambrosianischen Lobgesang immer zu den *Canticis* gerechnet, zu denen er auch der Form und dem Ursprung nach unbezweifelt gehört), so dass man die Sequenzen zunächst wohl aus den *Canticis spirit.* herleiten, und mit Fug als die jüngste Art jener ᾠδαὶ πνευματικαί ansehen kann, mit denen sie keine bloss zufällige Namensähnlichkeit (*sequentia quia pneuma jubili sequitur*) tragen. Von beiden aber glaube ich nachgewiesen zu haben, dass sie ihrer formellen und historischen Entwickelung nach zuletzt aus der volksmässigen Psalmodie, im Gegensatz der kunstmässigen Hymnodie, hervorgegangen seien.

117) *Sequentias quas idem pater sanctus* (*Notkerus Balb.*) *fecerat, destinavit per bajulum urbis Romae Papae Nicolao et Luitwardo Vercellensi Episcopo, tunc temporis Caroli magni* (vielmehr Karl des Kahlen) *Imperatoris Archicancellario. Qui venerandus Apostolicae sedis Pontifex ea, quae vir sanctus spiritu sancto innuente dictaverat, sancivit, atque sanctae Ecclesiae Christi per mundi climata in laudem Dei colenda instituit, et non solum ea, quae beatus vir* Notkerus *dictaverat, verum etiam ea, quae socii et fratres ejus in eodem monasterio Sti Galli composuerant, omnia canonizavit, videlicet hymnos, sequentias, tropos, letanias omnesque cantilenas, rythmatice* (sic), *metrice, vel prosaice quas fecerant, et disciplinas quas docuerunt, totum authenticavit, ac divulgavit in laudem sanctae matri Ecclesiae* (Ekkehard V (oder *minimus*, um 1198), *B. Notkeri Balb. vita, cap. XVII*, bei Canisius, *Tom. III. p.* 564). - *Quae autem* Tuotilo *dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt, quia per psalterium seu per rothtam, qua potentior ipse erat, neumata inventa dulciora sunt, ut apparet in* Hodie cantandus *et* Omnium virtutum gemmis, *quos quidem tropos Karolo* (d. i. Karl dem Dicken) *ad offerendam, quam ipse rex fecerat, obtulit canendos.....* Waltramus *autem, quem supra diximus, decanus, sed et* Hartmannus, *qui abbas noster factus est, quas fecerant laudes, sua nomina, quia praeferuntur in cantilenarum libellis, studiose transimus, praeter quod* Waltrammi *sequentia* Solempnitatem hujus devoti filii ecclesiae *sine eius nomine scribitur. Fecerat et* Hartmannus minor *quaedam, quae utrius sint, aequivocatio dubia facit. Erant vero et alii quidam nostratium, qui sequentias et tropos nec non et alia quaedam plura pro studio quisque suo fecerant opera* (Ekkehard IV, st. 1070) *Casus Sti Galli, cap.* 3, bei Pertz, *Monum. hist. germanic. Tom. II. p.* 101 – 102).

118) *A. dom.* 841. *indict.* 4. *Id. Maji venerunt Nortmanni....* 9. *Kalend. Junii Gemmeticum monasterium igne cremarunt* (*Fragmentum Chronici Fontanellensis*, bei Pertz, *II. p.* 301).

119) *Cum adhuc juvenculus essem, et melodias longissimae saepius*

memoriae commendatae instabile corculum aufugerent, coepi tacitus mecum volvere, quonam modo eas potuerim colligare. Interim vero contigit, ut Presbyter quidam de Gemidia (Jumièges), *nuper a Nordmannis vastata, veniret ad nos, Antiphonarium suum secum deferens, in quo aliqui versus ad sequentias erant modulati, sed jam tunc nimium vitiati. Quorum, ut visu delectatus, ita sum gustu amaricatus. Ad imitationem tamen eorundem coepi scribere* Laudes Deo concinat orbis universus, qui gratis est liberatus. *Et infra* Coluber Adae malesuasor (*Praefatio* NOTKERI *in librum sequentiarum*, bei B. PEZ, *Thesaur. anecd. Tom. I. p.* 17). Vgl. auch GERBERT, I. p. 409 und 413. — Man kann daher die Erfindung der Texte zu den Sequenzen zwischen die Jahre 830 und 840 setzen; denn in dem Antiphonar des Priesters von Jumièges, das bald nach der Verwüstung dieses Klosters (*nuper vastata*, d. i. im Jahre 841) NOTKER kennen lernte, befanden sich schon solche; aber AMALARIUS SYMPHOSIUS, *Diaconus Metensis* (*De ecclesiastico officio libelli IV*, zuerst 820, dann 827 herausgegeben, und *De ordine Antiphonarii liber*), der unter Ludwig dem Frommen lebte (um 812 — 836), erwähnt derselben noch nicht; daher ihre Einführung in die römische Liturgie in der That unter den Päpsten Nicolaus I. und Adrianus II. (zwischen 855 u. 872) stattgefunden haben kann, womit die oben (S. 94 f.) aus LEBEUF angeführte Handschr. und die Anm. 116 und 117 angezogenen Stellen aus DURANDUS und EKKEHARD V. übereinstimmen (vgl. GERBERT 410).

120) So heisst es schon in den *Capitulis* THEODORI *Cantuariensis Archiep.* (um 668): *Laicus in Ecclesia non debet recitare lectionem, nec Alleluja dicere, sed psalmos tantum et responsoria sine Alleluja* (D'ACHERY, *Spicilegium, nov. ed. c.* BALUZE, MARTENE *et* DE LA BARRE. *Paris.* 1723. *fol. Tom. I. p.* 488. *XLIII*). Woraus hervorgeht, dass früher das Volk, die ganze Gemeinde (*laicorum popularitas*) das Alleluja mitgesungen habe; dass aber, wahrscheinlich wegen des immer künstlicher werdenden Gesanges der Melismen zum Alleluja, des Neumatizierens der Jubilation, die nicht schulgerecht geübten Laien es nicht mehr mitsingen konnten und durften, und sich mit dem einfach und volksmässig gebliebenem Gesange der Psalmen und Responsorien begnügen mussten, während die Jubilation von dem geübten Sängerchor (*schola cantorum*), statt des Volkes oder der Gemeinde, gesungen wurde. Vgl. GERBERT, I. p. 243.

121) Derselbe RADULPHUS (st. 1403) erklärt sich an einem anderen Orte (*prop. XII*) also über den charakteristischen Unterschied zwischen der Gregorianischen und Ambrosianischen Gesangsweise: *Et tempore successivo a beato* AMBROSIO *apud Latinos, et ad missam, et ad alias horas divinas, cantus publicus cum hymnis metricis est introductus. Unde in chronicis legitur, quod* AMBROSIUS *ritum antiphonarum in Ecclesia canendarum primus a Graecis transtulit ad Latinos. Hic etiam post* HILARIUM *hymnos canendos primus composuit. Officium enim Ambrosianum ad nocturnos, et matutinas, atque vesperas, laudes, nec non ad missam habet solemnem et fortem cantum, omnino alium a Romano, quem hodierna die, sonora et forti voce servant clerici civitatis et dioecesis Medionalensis. Et exinde apud Romanos B. Gregorius et Vitalianus Papae cantum Romanum receperunt, qui per eos seu per alios sub tenore et tono, qui hodie cantatur, ubique extitit magis plane dulcoratus et ordinatus.* — Vgl. GERBERT, I. p. 254, und was er, p. 360 ff., über den Charakter und die Geschichte des Gregorianischen Gesanges (*usus romanus*) und des von ihm benannten Antiphonars sagt, dessen Inhalt er also angibt:

Deinceps per totum fere occidentem, ut jam observavimus, cantus Romanus seu antiphonarium Romanum vel Gregorianum est propagatum, quo continentur quaecumque in missa chorus canit, a gradali seu graduali, quo nomine venit responsorium post lectionem canendum, Gradale seu Graduale etiam dictum. — Daher man besonders in den Gradualien die alten volksmässigen Choräle und Sequenzen zu suchen hat, unter welchen eines der reichsten das *Graduale Pataviense. Viennae* 1511. *fol.* ist, woraus auch ich mehrere Proben gegeben habe (s. die Musikbeilagen).

122) So heisst es auch in der, in dem Fac-simile No. IV mitgetheilten Prosa *In Nativitate Domini, ad primam missam, prosa* (auch bei Clichtov, *fol.* 169 v°): *Nato canunt omnia Domino pie agmina: Syllabatim pneumata, perstringendo organica.* Und schon Gerbert (I. p. 413): hat bemerkt: *Notae* (d. i. *neumae*) *secundum Alleluia in margine tantum sunt positae in antiquioribus codicibus; deinceps simul etiam super verba; ac tandem omissis notis in margine super verba tantum syllabatim, ut jam notavimus* (vgl. die Anm. 34). Ebenso die Buchstaben- und Musik-Noten in den späteren Gradualien.

123) Seit dem 13ten Jahrh. ungefähr erlaubte man sich zwar zwischen den Intervallen oder Hauptnoten Ligaturen (von zwei oder mehreren mit der Hauptnote auf dieselbe Sylbe kommenden Nebennoten, die aber, ohne den Gang der Melodie wesentlich zu verändern, weggelassen werden konnten) anzubringen; doch wurde die alte Regel noch immer in so weit beobachtet, dass die Zahl der Hauptnoten und der Sylben gleich war.

124) So sagt schon die anonyme *vita Sti Oswaldi, saec. XIII.* (bei Warton, *I. p. CLXIX*):

> In *nova* fert animus *antiquas* vertere *prosas*
> *Carmina.*

Und Maldonado (bei Zaccaria, *T. II. P. II. p. XCI*): *Vocatae sunt etiam Prosae, quod Rhythmi, non carmen essent, nomine satis latino. Prosa enim dicitur quod rectum est, non ligatum, et non numeris adstrictum.* — So hat auch Gerbert (II. p. 26) in dieser Beziehung von diesen ältesten Sequenzen-Texten der St. Galler Mönche bemerkt: *Inde potissimum dignosci queunt veteres sanctorum patrum* (d. i. *monachorum Sti Galli*) *ab illis, qui ex medio hoc aevo hucusque in officio divino sunt conservati hymni, quod metri legibus soluti decurrant, paucis exceptis iambicis aut sapphicis. Sequentiae vero ex constanti usu etiam nomen prosarum obtinuerunt, tantum ut syllabarum parilitas repetendo cantui esset idonea, uti hirmi, de quibus diximus, apud Graecos.*

In den Hymnen hingegen wurde die Melodie durch den Text bestimmt, und erhielt eben deshalb selbst einen metrischen Charakter (vgl. Anm. 95). Daher heisst es in Joannis (gewöhnlich für den Papst, den XXII dieses Namens, von den Musiklehrern des 15ten und 16ten Jahrh. gehalten) Cottonis *Musica, cap. XIX* (bei Gerbert, *Scriptt., Tom. II. p.* 255): *Cantus autem hujusmodi* (d. i. *modulatos*) *musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani.* In diesen mussten natürlich bald auf Eine Sylbe mehrere Noten (*neumae*) kommen, bald auf Eine Note mehrere Sylben, ja es gehörte zur Schönheit dieses Gesanges, dass

nach dem Sylbenmasse und den Versarten auch die Melismen und Distinctionen variierten, kurz dass auch der Gesang einen eigentlich metrischen Charakter annahm, durch den eben der Ambrosianische (*cantus melodicus vel harmonicus*) sich hauptsächlich vom Gregorianischen (*cantus firmus, planus*) unterschied. So hat noch Guido von Arezzo (*Micrologus, cap. XV*, bei Gerbert, *Scriptt. T. II. p.* 16 17) von dieser Ambrosianischen Gesangsweise gesagt: *Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus..... Non autem parva similitudo est metris et cantibus* (*Ambrosianis*): *cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactilico, illa vero spondaico, illa iambico metro decurret, et distinctionem tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes, et multa alia..... Item ut in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum, nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis sit, quia obscoenitatem parit, quod tamen raro opus erit curare* (vgl. auch Forkel, II. S. 157).

125) So setzt schon Guido (p. 16) in der erst angeführten Stelle den metrischen Ambrosianischen Gesängen die unmetrischen prosaischen besonders auch in dieser Hinsicht entgegen: *Sunt vero quasi prosaici cantus, qui haec minus observant: in quibus non est curae, si aliae majores aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.*

126) Vorzüglich der von Denis, *Catalog. mss. theolog. Vol. I.* unter No. DCCCXXV (sonst 418, jetzt 1845); — DCCCXXVI (sonst 334, jetzt 1821); — DCCCXXIX (sonst 412, jetzt 1043), sämmtlich mit Neumen; und *Vol. II.* unter DCCCXCVII (sonst *rec.* 3354, jetzt 1925) mit deutschen Choralnoten (auf vier-, und nicht auf fünflinigen Systemen, wie Denis irrig angibt) beschriebenen Sequentiarien. — Zwar ist es auch nicht Hrn. Schmid, wie noch Keinem bisher (oder sollte diess wirklich Herrn Baini schon gelungen sein? — s. Greith, *Spicilegium Vatican.*, S. 123), gelungen, die ältesten Neumen-Chiffren vollständig zu enträthseln; doch ist er auf dem Wege der retrograden Vergleichung, dem einzig richtigen, der zu einem verlässlichen Resultate führen kann, zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Melodien der Sequenzen von den ältesten Zeiten bis zum 16ten Jahrh. im Wesentlichen sich unverändert erhalten haben. — Möchte dieser unermüdliche, besonnene Forscher doch Musse genug finden, die interessante Aufgabe, die er sich gesetzt, die Neumen vollständig zu dechiffrieren, lösen zu können.

127) Daher sagt Durandus (*lib. IV. cap.* 20): *Sequentiam vero non illi soli* (*cantores*) *decantant, sed chori communiter jubilant*; wenn diess auch hier von der eigentlichen Jubilation des Alleluja, der Sequenz im älteren Sinne, nur noch zu verstehen ist (wie in der älteren *Gemma animae, seu de antiquo ritu missarum, cap.* 10, wo es heisst: *Sequenquentiam chori alternatim jubilant*), so fand es doch auch in der Folge bei den mit Texten versehenen Sequenzen statt (vgl. Gerbert, I. p. 337 und 412), wie eben auch schon aus Durandus (*lib. IV. cap.* 22, *De prosa seu sequentia, num.* 1, erhellt, wo es heisst: *Cantatur autem sequentia* (hier im späteren Sinne) *ab omnibus simul in choro, ut notetur concordia charitatis*; und in der oben (Anm. 116) angeführten Stelle (aus *lib. V. cap.* 2. *n.* 32): *et ideo communiter ab omnibus decantantur.*

128) Ich gebrauche den Ausdruck *Langzeilen*, weil ich keinen passenderen dafür weiss (man kann sie nicht wohl *Sätze* oder *Halbstrophen* nennen; ersteres nicht, weil sie meist aus zwei oder mehreren Sätzen bestehen; letzteres nicht, weil sie, abgesehen vom Reim, noch bei weitem keine so bestimmte rhythmische Gliederung haben wie die Strophen der späteren gereimten Sequenzen, von denen man sie daher doch unterscheiden muss; zweckmässiger wäre es vielleicht noch, sie *Perioden*, *Sinnzeilen*, *στίχοι*, das *Mass der Prosa* im A. u. N. Test. (vgl. Fr. Ritschl, die Alexandrin. Bibliotheken. Breslau 1838. 8. S. 101, 105—107), oder noch am besten *Verse*, *versus*, wie die Psalmverse, im liturgischen Sinne, *στιχηρὰ ἀνόμοια*, zu nennen, wenn diese Ausdrücke nach dem deutschen Sprachgebrauch nicht theils zu unbestimmt, theils anderdeutig, theils in diesem Sinne ganz ungewöhnlich wären). Ich will aber gleich hier bemerken, dass diese Langzeilen manchmal so lang sind, dass sie selbst in den Handschr. in Extenso zwei oder mehr Raumzeilen einnehmen; manchmal hingegen wieder so kurz, dass ihrer zwei in eben jenen Handschr. nur Eine Raumzeile ausfüllen (die Fac-simile geben Beispiele davon), je nachdem der ihre Dimension unbedingt bestimmende Choral länger oder kürzer als gewöhnlich ist; in der Regel aber füllen sie in der That gerade Eine Raumzeile in Extenso aus. — Uebrigens geht schon daraus hervor, dass eine richtige Abtheilung (und daher kritische Ausgabe) dieser prosaartigen Sequenzen durchaus von einer genauen Kenntniss der ihnen zu Grunde liegenden Melodien, und besonders der Dimensionen der Choräle, ob und wie oft sie wiederholt oder wiederaufgenommen werden u. s. w., abhängt.

129) Dadurch wird die wichtige Stelle bei Durandus (*lib. VI. cap. 21. n. 7*) erst ganz klar: *Postremo considerandum est*, *quod versus sequentiarum bini et bini sub eodem cantu dicuntur*, *quod contingit*, *quia* (*ut plurimum*) *bini et bini per rithmos sub paribus syllabis componuntur*. Nur ist, was er hier als Ursache angibt, gerade umgekehrt Wirkung; denn eben weil jeder Choral gewöhnlich wiederholt wurde, und daher je zwei (*bini*) Langzeilen oder Halbstrophen (*versus*) nach einer und derselben Melodie (*sub eodem cantu*) gesungen wurden, so mussten sie aus gleich viel Sylben (*sub paribus syllabis*) bestehen (vgl. die oben, S. 101, aufgestellte Notkerische Regel; — und über die rhythmische Gliederung der Langzeilen und ihre strophische Ausbildung S. 81 f.). — Daher findet man auch in den späteren (a. d. 16ten u. 17ten Jahrh.) deutschen und böhmischen Gesangbüchern die nach demselben Chorale abzusingenden zwei Langzeilen oder Halbstrophen meist unter einander gesetzt; wie z. B. wir bei den in den Notenbeilagen No. II und III gegebenen Sequenzen *Laetabundus* und *De beata Virgine* des Raumersparnisses wegen (denn in dem *Grad. Patav.* sind die wiederholten Choräle mit ihren Texten immer wieder ganz ausgedruckt) gethan haben.

So gehen von den noch heutzutage in der römischen Liturgie üblichen bekannten vier Mess-Sequenzen (denn *Dies irae*, das gewöhnlich als die fünfte dazugezählt wird, ist eigentlich ein *Tractus*, und daher nicht aus dem Responsoriengesang hervorgegangen; es besteht aus dreizeiligen, schon gleichmässiger gebauten Strophen, die z. B. nach dem *Graduale Romanum* [*Venetiis*, *ap. Aug. Gardanum*. 1591. *fol.* 205 *r°*] nach vier verschiedenen Chorälen gesungen werden, und zwar nach folgender Anordnung:

Strophe 1 ◡ 2	7 ◡ 8	13 ◡ 14 nach einem Chorale,
3 ◡ 4	9 ◡ 10	15 ◡ 16 nach dem zweiten,
5 ◡ 6	11 ◡ 12	17 – nach dem dritten,

und 18 ◡ 19 nach dem vierten;

es werden also auch hier nach der Analogie der oben für die Sequenzen aufgestellten Regel fast immer zwei, aber ganze unmittelbar aufeinanderfolgende Strophen nach demselben Chorale gesungen, die Choräle aber nach regelmässigerer Anordnung wiederholt) in den strophisch gebauten immer zwei Halbstrophen nach demselben Chorale, wie in *Veni S. Spiritus*, *Lauda Sion*, und *Stabat mater*. — Die Ostersequenz *Victimae paschali laudes* hingegen hat, so wie mehrere alte, noch nicht strophisch abgefasste Prosa-Sequenzen, das Eigenthümliche, dass die erste Langzeile einen besonderen Choral hat, der nicht wiederholt wird, während von den übrigen Langzeilen, nach der aufgestellten Regel, je zwei nach demselben Choral gesungen werden.

Ja manchmal hat sogar von den ersten beiden Langzeilen jede einen besonderen Choral für sich, während die übrigen, wieder nach der Regel, je zwei nach Einem Chorale gehen; ein Beispiel von diesem selteneren Falle gewährt die bekannte Notkerische Sequenz *In Natale Domini* (bei Pez, *I. col.* 19 – 20, *Cap. III*), die wir deshalb im Fac-simile No. II nach der alten sehr merkwürdigen Handschr. d. k. k. Hofbibl. No. 1043, die noch fast lauter Notkerische neumierte Sequenzen enthält, im Fac-simile No. III nach der Handschr. 1821, in so weit der Text mit Buchstabennoten versehen ist (zugleich als Beleg des Grundsatzes von der gleichen Zahl der Noten und Sylben), und in der Musikbeilage No. IV nach dem *Grad. Patav.* mitgetheilt haben, woraus ersichtlich, dass die erste Langzeile einen Choral für sich hat; die zweite ebenso; die 3te und 4te, 5te und 6te, 7te und 8te, 9te und 10te, 11te und 12te aber immer je zwei nach demselben Choral gehen.

Häufiger jedoch tritt in diesen alten Prosa-Sequenzen der Fall ein, dass die erste und letzte Langzeile einen besonderen Choral für sich haben, während die übrigen der Regel folgen; so z. B. in der Handschr. No. 1043, in der zweiten Sequenz (*fol.* 1 *r°*) *In Natale Sti. Stephani* (bei Pez, *col.* 20, *cap. IV*); in der 5ten (*fol.* 1 *v°*) *In Circumcisione Domini* (bei Pez, *col.* 18 — 19, *cap. I*); in der 6ten (*fol.* 2 *r°*) *In Theophania Domini* (bei Pez, *col.* 21 — 22, *cap. VII*) u. s. w., und in der von uns im Fac-simile No. I und in der Notenbeilage No. I (vgl. Anm. 34) mitgetheilten Sequenz *In Septuagesima*, in der jedoch der Choral der letzten Langzeile von dem der vorletzten nur durch ein paar Veränderungen im ersten Satz und die Einschaltung von Einem Neuma oder zwei Noten (und daher auch eben so viel Sylben) sich unterscheidet, also eigentlich doch nur eine Variante des vorletzten ist.

Endlich haben manchmal, wiewohl selten, die beiden ersten und die letzte Langzeile jede einen besonderen Choral für sich; wie z. B. in der im Fac-simile No. IV mitgetheilten Weihnachts-Sequenz (vgl. Anm. 122), in welcher auch ein so kurzer Choral vorkommt, dass die beiden danach gehenden Textzeilen

Solus qui tuetur omnia
Solus qui gubernat omnia

eigentlich nur Eine (die vorletzte) Langzeile (Raumzeile in Extenso) ausmachen (vgl. Anm. 128; — noch in mancher anderen Sequenz ist

uns diess vorgekommen; wie z. B. in der Handschr. 1043, *fol.* 6 *r°*, in der Sequenz *De Sa. et individua Trinitate*, bei Pez, *col.* 40—41, *Cap. XXXVI*, die Zeilen

O veneranda Trinitas.
O adoranda Unitas. u. s. w.).

130) So gehen z. B. im *Lauda Sion* (nach dem *Grad. rom.*) die 6te und 7te Strophe nach einem und demselben Choral; die 3te und 4te nach nur wenig verschiedenen Chorälen; — im *Stabat mater* gehen (nach dem *Grad. Patav.*) von den ersten drei Strophen jede nach einem anderen Choral, aber die 4te, 5te, 6te, 7te, 9te und 10te, mit geringen Abweichungen, wieder nach dem der 2ten, und die 8te nach dem Choral der 3ten Strophe, so dass diese Sequenz eigentlich nur drei verschiedene Choräle hat (noch will ich bemerken, dass in dem Texte des *Grad. Patav.* zwischen den beiden Halbstrophen der letzten Strophe *Fac me cruce custodiri*, und *Quando corpus moriatur*, eine Halbstrophe eingeschoben ist, die sowohl im kirchlichen Texte als in dem des Stella fehlt; sie lautet:

Christe, cum hinc sit exire,
Da per matrem me venire
Ad palmam victoriae.

Diese geht aber mit den beiden Halbstrophen der letzten Strophe nach demselben Choral); im *Victimae paschali laudes* (nach dem *Grad. rom.*) gehen die 6te und 7te Langzeile wieder nach dem Chorale der 2ten und 3ten.

Aber nicht nur einzelne Choräle wurden in derselben Sequenz wiederaufgenommen; auch ganze Sequenzen wurden nach den besonders beliebt gewordenen Melodien anderer verfasst oder ihnen angepasst; so z. B. geht nach der Melodie des *Victimae paschali laudes* die Sequenz *Virginae Mariae laudes intonent christiani* (*Grad. Patav. fol.* 284 *v°*); und unter den strophischen gehen nach der Melodie der Sequenz *Laudes crucis attollamus* von Adam de St. Victor (*Grad. Patav. fol.* 224 *v°*, bei Clichtov, *fol.* 211 *v°*) die berühmte Sequenz *Lauda Sion*, und die *De sancto Antonio: Pia voce praedicemus* (bei Clichtov, *fol.* 204 *v°*); so nach einer und derselben Melodie die Sequenzen *Ad honorem matris Dei* (*Grad. Patav. fol.* 246 *r°*) und *Dulce lignum adoremus* (ebenda, *fol.* 287 *r°*; sie haben überdiess den ersten Choral mit *Lauda Sion* gemein); vorzüglich war die Melodie des *Laetabundus* des heil. Bernhard beliebt; so gehen nach der Melodie desselben die Sequenzen *De Sta Catharina: Sanctissimae virginis votiva festa recolamus* (bei Clichtov, *fol.* 254 *v°*, und im *Grad. Patav. fol.* 267 *r°*), und *De Sto Egidio: Egidio psallat coetus iste laetus alleluia* (*Grad. Patav. fol.* 250 *v°*). Wir haben übrigens schon oben (S. 35 f. und Anm. 45) gesehen, wie auch geistliche Lieder in den Vulgarsprachen und selbst Parodien dieser Sequenz nach der Melodie derselben verfasst wurden.

131) Zum Beweise, wie allgemein dieser auf die formelle Bildung der Sequenzentexte, besonders der strophischen, einflussreiche Grundsatz (vgl. S. 31 f.) befolgt wurde, können alle in den Musikbeilagen mitgetheilten Melodien dienen (vgl. auch die Anm. 36 und 37). — Zugleich aber beweist diese Gleichheit der Finalkadenzen (musikalischen Refrains) aller Choräle abermals, dass die Melodien der Sequenzen

aus der Psalmodie und dem Responsoriengesang hervorgegangen, und also eigentlich als eine Reihe von Tropen zu betrachten seien (in Uebereinstimmung mit ihrer äusseren, oder historisch-nachweisbaren Entwickelung), zu deren charakteristischen Merkmalen bekanntlich eben auch diese Schlussgesangsformeln (Differenzen oder Definitionen, „um der Ungeschickten willen erfunden," wie die älteren Musiklehrer sagten; vgl. Forkel, II. S. 173 und 178) gehören.

132) Hingegen weist die in den Sequenzen zur Regel gewordene Verschiedenheit der Choräle abermals auf ihr volksthümliches Princip hin; denn im Gegensatz zu dem Kunstprincipe ist diese Ungleichförmigkeit ein Grundzug der Volkslieder und volksmässigen Melodien, so dass, wenn auch allen Strophen eines Liedes eigentlich nur eine und dieselbe Melodie zu Grunde liegt, diese doch meist mit bedeutenden Variationen wiederholt wird. So charakterisiert z. B. ein tüchtiger Kenner des Volksgesanges die Melodien der nordischen Volkslieder wie folgt (in der Allgem. musikal. Zeitung, 1816, No. 36, Sp. 618—619): „Bei den alten nordischen (Volksmelodien) kommt aber diess noch hinzu, dass die Dichter sich an gar keine Regel des Versmasses gebunden haben; ihre Wirthschaft ist in diesem Punkt bisweilen wie toll (?), und der Sänger hat fast für jede Strophe sich aus der einen Grundmelodie eine bisweilen stark abweichende Variation machen und einüben müssen" (vgl. Volkslieder der Schweden. Von Gottl. Mohnike. Berlin 1830. Thl. I. S. 178; — und W. Grimm, Altdänische Heldenlieder, S. XXXVII — XXXVIII). So sagt auch der Herausgeber des bretonischen Mysteriums *Buhez Santes Nonn* (vgl. Anm. 46), indem er von der muthmasslichen Melodie der in diesem Mysterium vorkommenden Gesänge spricht (*Préf. p. XXVI*): *Ce chant devoit ressembler à celui qui sert encore en Bretagne pour les légendes versifiées* (also noch eine Art Prosen) *que récitent les pauvres du canton le jour de la fête patronale. C'est une manière de récitatif* (also noch psalmartig) *qui varie avec la mesure du vers, sans perdre rien de sa monotonie, parce que la voix du chanteur très élevée en commençant une strophe, s'abaisse insensiblement et finit dans un ton presque sourd.* Vgl. auch Anm. 93.

133) *Dum vero psallimus Alleluja.... jubilamus magis quam canimus, ... ut jucundo auditu mens attonita repleatur, et rapiatur illuc, ubi sancti exultabunt in gloria, et laetabuntur in cubilibus suis* (Rupertus Tuitiensis, *de off. div. lib. I. cap.* 35). — Mit Recht aber fügt Gerbert (I. p. 408) hinzu: *Non sunt inanes ejusmodi mysticae rationes, quae mentem, ne in cantu ejusmodi stupidus haereat, erigunt eo, quo fertur nostra oratio.*

134) Die gedruckten Sammlungen der Messprosen oder Sequenzen (*Sequentiales libri*, *Sequentiarii*) erschienen meist mit denen der Hymnen (*Hymnaria*) zusammen, bald ohne, bald mit Commentar, immer aber ohne die Melodien. Die mir bekannt gewordenen Ausgaben sind folgende:

Textus sequentiarum cum optimo commento. (o. O. und J., a. d. Ende des 15ten Jahrh.) in 4.

Textus sequentiarum cum optimo commento. Expositio hymnorum cum notabili commento u. s. w. (am Ende *Hymnarius cum bona expositione notabilique commento magna cum diligentia correctus. cum quam pluribus alijs hymnis prius non additis elaboratissime impressus in sancta Colonia*

per Henricum Quentell. anno incarnationis dominice MCCCCXCiiij pridie ydus Iunii) in 4.

Sequentie de tempore et sanctis per totum annum. Impressum Argentinae per Ioan. Knoblouch. A. D. 1516. *XVII. die Iulii.* in 4. — Ebenda, 1518. *V. die Novembris.*

Sequentiarum luculenta interpretatio; nedum scholasticis, sed et ecclesiasticis cognitu necessaria: per Ioan. Adelphum *physicum Argentinum collecta. Anno dom.* 1513 [*Argentinae*]. in 4. — Ebenda, 1519 (Enthält dieselben Sequenzen, wie die Knoblouchische Ausgabe, mit Commentar).

Textus sequentiarum cum expositione lucida ac facili: sacre scripture auctoritatibus aliorumque exemplis creberrimis roborata: vnacum vocabulorum explanatione. (o. O. und J., aber auch a. d. 16ten Jahrh.) in 4.

Hymni et Prosae ecclesiasticae vulgo sequentiae dictae, breuiuscula quidem, sed maxime commoda Henrici Torrentini *explanatione illustrati. Coloniae*, o. J. Ebenda, 1538 — 1551. In 8.

Am besten in Jodoci Clichtovei *Elucidatorium* u. s. w. *Paris.* 1515, 1520 und 1556. in fol., dessen viertes Buch die Sequenzen enthält, nicht nur mit Sach- und Wort-Commentar, sondern auch mit Bemerkungen über ihre rhythmische Form, wiewohl er sich die vergebliche Mühe genommen hat, die rhythmischen auf irgend ein altklassisches Metrum zurückzuführen. – Auch in dem *Magnum promptuarium catholicae devotionis.... opera* Davidis Greg. Corneri. *Viennae* 1672. 4. finden sich noch viele Sequenzen. — Ausserdem die oft angeführte Ausgabe des Notkerischen Sequentiars von Pez.

Vgl. auch *De hymnorum et sequentiarum auctoribus, generibusque carminum quae in hymnis inveniuntur, brevissima erudiciuncula* Iac. Wimphelingii *Slestad. ad Ioh. Vegilium* (angeführt von Antony, S. 146, und Zaccaria, *II. P. I. p.* 327); — und Dominicus Georgius, *De liturgia Romani Pontificis in solemni celebratione missarum, libri quatuor, ubi sacra mysteria ex antiquis codd. praesertim Vatican. aliisque monumentis plurimum illustrantur. Romae* 1731 — 44. 3 *Voll.* 4. *Tom. II. dissertat. III* u. *IV, de seq. et trop. eorumque auctorib.*, und *Tom. III. Antiphonarium tropis et seq. refertum edidit* — (vgl. Gerbert, *I. p.* 343; und Zaccaria, *II. P. I. p.* 196; — leider kenne ich diese beiden letzteren Werke nur aus diesen Anführungen); — endlich noch Schulting, *Bibl. eccl. de divin. off. Tom. I. P. II. Cap. VI, De sequentiarum origine ac inventoribus primis. Cap. VII, De sequentiarum, quae in missali Colon. habentur, servato ordine missalis delectu*; — Zaccaria, *I. p.* 32 — 35; — *II. P. I. p.* 405; — die oft angeführten Werke von Gerbert, Antony u. A.

Eine kritische Ausgabe der Sequenzen liesse sich mit Hilfe der handschr. Sequentiarien mit Neumen oder Noten, und der Gradualien, Missalien und anderer alten Gesangbücher, worin sich die Melodien finden, herstellen, und wäre sehr zu wünschen. Manche Gradualien und Missalien enthalten noch sehr viele Sequenzen (Hr. Schmid hat bis jetzt gegen 350 verzeichnet); so das *Missale Olmucense*, gedruckt im J. 1488, 99 Sequenzen, aber ohne die Melodien; — das oft angeführte *Grad. Patav.* 94 Sequenzen; — das von Antony angeführte *Grad. Monaster*, vom J. 1536, 60 Sequenzen; — selbst Lossius *Psalmodia* (*Noribergae* 1553) enthält noch 14 Sequenzen mit den Melodien; — die römischen *Grad.* und *Missal.* hingegen haben gewöhnlich nur die bekannten fünf (oder eigentlich vier, und einen *Tractus*; vgl. Anm. 129).

135) So hat schon Clichtov (*fol.* 167 *v°*) die Prosen in diese zwei Hauptklassen unterschieden: *Ceterum prosa ecclesiastica secundum specialem rationem modo explicatam sumpta duplex invenitur. Quaedam rhythmica, quae certum numerum syllabarum in unaquaque clausula, et in fine consimilem exitum duarum* (nicht immer klingende Reime) *postremarum syllabarum cum aliis clausulis servat.... Alia vero non rythmica* (wenigstens nicht mit so bestimmt markiertem Rhythmus), *quae nec determinato clauditur syllabarum numero* (diess ist falsch; denn auch in diesen Prosen ist, wie wir sogleich sehen werden, die Sylbenzahl keineswegs unbestimmt und willkürlich, ja vielmehr noch die sicherste Richtschnur, wenn man der Melodien entbehrt, um die zusammengehörigen Theile herauszufinden), *neque consonantiam in exitu certam observat. Et haec liberior est atque laxior altera.* — Und Schulting (*Bibl. eccl. de divin. off. Coloniae* 1599. *fol. Tom. I. P. II. cap. VI, De sequentiarum origine ac inventoribus primis*, *p.* 160—161): [*Gelasium*] *arbitratur ipsum composuisse et contexuisse vetustiores illas prosas, quae solutum habent orationis characterem;.... antequam rythmica modulatio* (*quae a recentioribus est elaborata*) *in prosis haberet locum.*

136) So haben z. B. in der im Fac-simile II mitgetheilten Notkerischen Sequenz *In natale Domini* (vgl. Anm. 129) die zusammengehörigen Langzeilen (d. i. die beiden nach demselben Choral gehenden und daher Eine aus zwei gleichen Haupttheilen bestehende Abtheilung ausmachenden) und deren correspondierende Glieder denselben rhythmischen Bau und ganz gleiche Sylbenzahl; nämlich *Per quem dies* und *Quem angeli* (jede 18 Sylben); — *Hic corpus* und *Hoc presens* (49 Sylben; und jede zerfällt in fünf Glieder, wovon die der ersten bei Pez richtig abgesetzt sind, von der zweiten aber die drei letzten Glieder so abgetheilt werden müssen: *Quod sol verus radio sui — luminis vetustas mundi — depulerit genitus tenebras*); — *Nec nox* und *Nec gregum* (zu 23 Sylben; jede Langzeile besteht aber nur aus zwei Gliedern, und nicht aus dreien wie bei Pez; nämlich das erste Glied der ersten Langzeile schliesst mit dem Worte *luce*, und das erste der zweiten mit *lumen*); — *Gaude* und *Christe* (zu 29 Sylben; statt wie bei Pez, also abzutheilen: 1ste Langzeile *Gaude Dei genitrix — quam circumstant obstetricum vice — concinentes angeli gloriam Deo*; — 2te Langzeile *Christe Patris unice — qui humanam nostri causa formam — assumpsisti refove supplices tuos*); — endlich *Ut* (l. *Et*) *quorum* und *Ut ipsos* (zu 27 Sylben, und, statt wie bei Pez in drei, nur in zwei Glieder jede Langzeile abzusetzen, nämlich die ersten Glieder schliessen mit den Worten *Jesu* und *Deus*). Daher, rechnet man die ersten beiden Langzeilen, deren jede einen Choral für sich hat und als eine eigene für sich bestehende (d. i. nicht als eine mit einer andern gleichconstruierte und mit ihr ein Ganzes bildende) Abtheilung zu betrachten ist, hinzu, so besteht diese ganze Sequenz aus sieben Hauptabtheilungen, die ebensoviel Chorälen entsprechen.

Um diess durch ein anderes Beispiel noch anschaulicher zu machen, wählen wir, nach dem Vorgange Lachmann's (Ueber die Leiche, S. 434), die (ebenfalls Notkerische) Sequenz *In natale S. Stephani protomartyris* (bei Pez, *col.* 20, *cap. IV*). Wir geben sie nach der in den Handschr. 1043 und 1845 in Neumen, und im *Grad. Patav.*, *fol.* 197 *r°* und *v°*, in Choralnoten befindlichen Melodie abgetheilt, indem wir durch die römische Zahl am Rande die Choräle, durch die arabische die Sylbenzahl der nach diesen gehenden Textzeilen anzeigen; die beiden nach demselben Choral gehenden aber verbinden und sie von

einander nur durch einen Strich trennen; endlich die allen Abtheilungen gemeinsame Schlusskadenz durch Cursiv-Schrift bezeichnen (wenn hierdurch LACHMANN's Abtheilung fast durchaus bestätigt wird, so ist diess ein sprechender Beweis für den feinen, sicheren Takt dieses Kritikers, wenn es dafür überhaupt noch eines Beweises bedarf):

I/16 Hanc concordi famulatu colamus sollem*nitatem*,

II/14 Auctoris illius exemplo docti *benigno*,
Pro persecutorum precantis fraude *suorum*.

III/17 O Stephane, signifer regis summe boni, nos *exaudi*,
Proficue qui es pro tuis exauditus *inimicis*.

IV/21 Paulus tuis precibus, Stephane, te quondam persecutus, Chri*sto credit*,
Et tecum tripudiat in regno, cui nullus persecutor ap*propinquat*.

V/21 Nos perinde, nos supplices ad te clamantes et precibus te *pulsantes*,
Oratio sanctissima nos tua semper conciliet deo *nostro*.

IV/41 Te Petrus Christi ministrum statuit:
Tu Petro normam credendi astruis,
Ad dextram summi patris ostendendo,
Quem plebs furens cru*cifixit*.

Te sibi Christus elegit, Stephane,
Per quem fideles suos corroboret,
Se tibi inter rotatus saxorum
Solatio ma*nifestans*.

VII/19 Nunc inter inclitas martyrum purpuras coruscas co*ronatus*.

137) Denn wenn auch manchmal in den Sequenzen dieser Art noch reimlose Zeilen (Weisen) vorkommen, so ist diess nur als eine Ausnahme von der Regel anzusehen, und hier keineswegs mehr zufällig, sondern absichtliches Spiel. So ist z. B. in dem Mysterium *Historia de Daniel representanda* des HILARIUS (a. a. O. p. 43) die Prose, welche die Soldaten singen (*cantabant milites coram eo* [*rege*] *hanc prosam*) durchaus in vierzeiligen Strophen, in denen nur der zweite und vierte Vers reimen.

138) *Et haec componendarum prosarum forma, in officio ecclesiastico est creberrima et omnium maxime usitata* sagte schon CLICHTOV (*fol.* 173 *r°*)

in der Erläuterung einer ähnlich gebauten Sequenz des ADAM VON ST. VICTOR (st. 1192), der überhaupt einer der fruchtbarsten Verfasser dieser Art von Kirchenliedern war (vgl. *Hist. litt. de la France*, *Vol. XV* und *XVII*). So sind z. B. die Sequenzen *Lauda Sion*, *Laudes crucis attollamus* und *Pia voce praedicemus* in lauter sechszeiligen Strophen abgefasst, nur in den drei letzten Strophen steigt die Zahl der Strophenzeilen, so dass die 10te und 11te Strophe achtzeilig, die 12te oder letzte aber zehnzeilig wird.

169) Manche Sequenzen hingegen sind auch durchaus in Strophen ohne Refrainzeilen abgefasst, wie z. B. *De S. Bartholomaeo* von ADAM VON ST. VICTOR (bei CLICHTOV *fol.* 238 *r°*), in lauter vierzeiligen, theils einreimigen, theils paarweise, theils auch überschlagend gereimten Strophen ohne Refrainzeilen; — *De S. Augustino* von demselben (ebenda, *fol.* 240 *r°*), ebenfalls in lauter vierzeiligen Strophen ohne Refrainzeilen, einreimig oder paarweise gereimt; — *De S. Fiacro* (ebenda, *fol.* 241 *v°*), ebenso; — *De S. Egidio* (ebenda, *fol.* 242 *r°*), in vierzeiligen paarweise gereimten Strophen, u. s. w. — (Diese vierzeilige Strophe ohne Refrainzeilen ist überhaupt neben der sechszeiligen Refrainstrophe die am häufigsten in den Sequenzen angewandte Strophenform, besonders in den mehr epischen). — Manche Sequenzen sind auch durchaus in achtzeiligen Strophen mit Refrainzeilen und mit der Reimstellung *aaab cccb* (*b* Refrainzeilen; eine, wie wir gesehen haben, sehr übliche Form der Volkslieder); wie z. B. *De assumptione gloriosae Virginis* (bei CLICHTOV, *fol.* 232 *v°*); — *De S. Stephano* (ebenda, *fol.* 236 *v°*); — *De nativitate B. V. M.* (ebenda, *fol.* 243 *v°*); — *De eodem festo* (ebenda, *fol.* 244 *r°*; — *De S. Matthaeo Evangelista*, von ADAM VON ST. VICTOR (ebenda, *fol.* 245 *r°*); — *De S. Martino*, von demselben (ebenda, *fol.* 253 *r°*) u. s. w. — Im Ganzen kann man bemerken, dass die Sequenzen, in denen der lyrische Schwung vorherrscht, meist in Refrainstrophen, die mehr epischen hingegen in einreimigen oder paarweise gereimten Strophen ohne Refrainzeilen abgefasst sind, ganz nach der Analogie der Volkslieder.

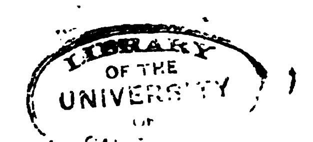
170) Doch kommt auch in diesen strophischen Sequenzen manchmal der Fall vor, dass sie mit einer Halbstrophe beginnen oder schliessen, was darauf hindeutet, dass auch in ihnen, wie in den älteren Prosen, noch manchmal der erste oder letzte Choral nicht wiederholt wurde. Denn eben daraus, dass schon in jenen älteren Prosen meist je zwei Langzeilen nach demselben Choral gesungen wurden, daher ganz gleich gebildet waren, oft schon durch assonierende oder sogar reimende Ausgänge als zusammengehörig markiert wurden, und insofern die beiden gleichen, durchaus correspondierenden Hälften Eines Ganzen ausmachten, bildeten sich in den späteren, durchaus gereimten Sequenzen die je aus zwei gleichen Theilen oder Halbstrophen bestehenden Strophen (in den bisherigen gedruckten Sequentiarien, ohne Melodien, sind nur die Halbstrophen abgesetzt, und die beiden zusammengehörigen, Eine Strophe bildenden nur durch die gleiche Construction und Reimstellung zu erkennen; in den Gesangbüchern hingegen, wie oben, Anm. 129, bemerkt wurde, sind die beiden Halbstrophen immer unter dem Choral gedruckt, nach dem sie beide gehen). — Manchmal kommt jedoch auch der Fall vor, dass drei Halbstrophen nach demselben Choral gehen, wie wir z. B. oben, Anm. 130, an der berühmten Sequenz *Stabat Mater* nach dem *Grad. Patav.* gesehen haben, was jedoch meist auf eine Interpolation schliessen lässt. — Ueb-

rigens ist die Regel, dass die beiden nach demselben Choral gehenden Abtheilungen des Textes genau dieselbe Sylbenzahl haben müssen, in den strophischen Sequenzen nicht mehr so streng beobachtet, wie in den älteren Prosen (so z. B. haben in der 8ten Strophe der Sequenz *Laudes crucis attollamus* von ADAM VON ST. VICTOR die beiden ersten Zeilen der 2ten Halbstrophe zwei Sylben mehr als die ihnen entsprechenden der 1sten Halbstr.; — so kommt der Fall sehr oft vor, dass in der sechszeiligen Refrainstrophe bei gleichem Reimgeschlechte die Strophenzeilen der einen Halbstrophe 7sylbig, die der andern 8sylbig sind, wie z. B. in der ebenerwähnten Sequenz des ADAM VON ST. VICTOR die Strophenzeilen der ersten Halbstrophe 8sylbig, die der zweiten 7silbig sind; natürlich finden sich dieselben Abnormitäten in den beiden nach derselben Melodie gebildeten Sequenzen *Lauda Sion* und *Pia voce praedicemus*, vgl. Anm. 130), theils weil man sich an den Grundsatz, dass auf jede Note nur Eine Sylbe kommen dürfe, nicht mehr so streng hielt, theils weil man selbst in der Wiederholung derselben Melodie kleine Veränderungen (Melismen, Ligaturen) sich erlaubte, theils endlich mag auch hier Manches auf Rechnung der unkritischen Texte zu setzen sein.

141) Nur auf diese gereimten und strophisch gebauten Sequenzen passt daher die Definition, welche die Académie Française von dem Worte *Prose* im kirchlichen Sinne gibt: *Prose se dit aussi d'une sorte d'hymnes* (!) *latines, où la rime et le nombre des syllabes remplacent la quantité, et que l'on chante à la messe immédiatement avant l'évangile, dans les grandes solennités.*

142) Vgl. F. H. VON DER HAGEN, Briefe in die Heimat, Thl. I. S. 148 ff.; — W. WACKERNAGEL, Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Lit. Basel 1833. 8. S. 8 — 9; — UHLAND, Walther v. d. Vogelweide, S. 7.

143) Bei weitem die Mehrzahl der bekannt gewordenen Verfasser der Sequenzen sind Deutsche, Franzosen oder Engländer (man vgl. SCHULTING, WIMPHELING und GEORGIUS a. d. a. O.). So sagte schon RADULPHUS TUNGRENSIS (a. a. O. *Prop. XII*), wo er von den besonderen, zu den Festen der einzelnen Heiligen (*officia Sanctorum*) eigens verfertigten Responsorien und Prosen (*historiae propriae*), im Gegensatz der zu den allgemeinen jährlichen Kirchenfesten gehörigen (*historiae temporales, sive de tempore*) spricht: *Omnes autem nationes satis uniformiter habent historias temporales, sive de tempore, Antiphonario romano concordantes. Sed de sanctis, sive de diebus sanctorum Italianae ecclesiae, romano magis se conformant: quia proprias historias sanctorum minus admittunt. Deinde ecclesiae Gallicanae, deinde Anglicanae, et postremo Alemaniae ecclesiae ad historias sanctorum proprias magis se dilataverunt* ...... *Et nostrates* (die Niederländer) *ab ecclesia Gallicana, historias de S. Remigio, de S. Dionysio, et laudes de S. Brictio proprias habent commodatas.* — Und der Cardinal BONA (*Rer. liturg. libri duo, stud. et lab.* ROB. SALA. *August. Taurin.* 1753. *fol. Tom. III. Lib. II. cap. VI, De Sequentiis et illarum authoribus, p.* 141): *Hinc factum est ut Prosae illae, seu rhythmicae modulationes, quae rarius in Romana ecclesia, in aliis quibusdam frequentius post Alleluja cantantur, Sequentiae dictae sint, quia loco Sequentiae psalli coeperunt..... Lugdunenses proprias habent in singulis fere Missis: propriae item exstant in Missali Norvegiae etc.... At*



in Rom. eccl. quatuor duntaxat cantari solent (vgl. ebenda, p. 143—144, die Anm. XII über die in den älteren römischen und italienischen Missalien, ausser den sanctionierten vier, noch üblich gewesenen Sequenzen, und über die Abschaffung derselben in der römischen und anderen Kirchen). — So hat auch Martene (p. 85, 93, 98, 99) die im gallicanischen Ritus besonders häufige Anwendung der Prosen beim Gottesdienste nachgewiesen (sogar im Advent wurden in den französ. Kirchen Prosen gesungen; vgl. ebenda p. 69). — Wie lange sich die Sequenzen z. B. in Deutschland im Gebrauch erhielten, haben wir aus der grossen Anzahl derselben in den oben (Anm. 134) angeführten Olmützer, Passauer, Kölner u. a. Missalien und Gradualien ersehen; ja sogar noch in die protestantischen Gesangbücher, wie z. B. in Lossius *Psalmodia*, gingen sie über, während in den gleichzeitigen römischen Kirchengesangbüchern ihre Zahl schon auf die heute noch üblichen fünf beschränkt erscheint (vgl. Hoffmann, Gesch. d. deutsch. Kirchenliedes, S. 141 f.).

144) Ausser den in der vorigen Anm. angeführten Stellen bezeugen noch folgende, dass die Sequenzen viel später und viel sparsamer in das römische Ritual Eingang fanden: so sagt der gelehrte Georgius (in der obenangef. Abhandlung, nach Zaccaria, I. p. 34): *In Romanis ordinibus primaevis, iis scilicet, qui ritus saec. IX et X referunt, nullum vestigium de Sequentiis in Missa Romani Pontificis dicendis comperio. Saeculo XI in quibusdam sacrae urbis ecclesiis in usu certe erant, ut antiphonarium Card.* Gentilis *firmissimo testimonio est. Saec. XII Sequentiarum et Prosarum usum, non tamen in re divina Romani Pontificis, aperte agnoscimus, sed in die Natalis Domini et in die Paschatis inter prandendum. Iis enim diebus solebat Rom. Pontif. cum Episcopis et ceteris ordinibus cibum sumere, et post lectionem homiliarum ad mensam Sequentia a cantoribus, mandante Pontifice, decantabatur.* Und Schulting (p. 158): *Italos non invenio ab antiquo Sequentias invenisse (qui nec eis uti feruntur), sed Alemannos; nihilominus Nicolaus I. Papa ejus nominis eas in re divina recipi posse assensit atque confirmavit. Hanc autem unicam et praecipuam causam esse suspicor, cur paucae vel nullae plane Sequentiae in Missali Romano recenter edito deprehendantur, quod illud Missale ab Italis correctum, emendatum et editum sit, qui nec Sequentias ipsi invenerunt, neque iisdem utuntur.* — Und p. 163: *Quare autem Romani in missali Romano plures Sequentias, non assignent, causam esse existimo quod Itali non invenerint Sequentias, sed Germani et Galli, nec Itali frequentare soleant Sequentias, a quibus illud Missale correctum, emendatum et editum est.* — Die Hymnen hingegen sind in den römischen Kirchengesangbüchern ebenso zahlreich (gegen 120) wie in den übrigen, und ebenso häufig von Italienern verfasst als von Angehörigen anderer Nationen.

145) So sagt Bona (a. a. O., *Nota XII*, p. 144, wo er von den zu duldenden Sequenzen spricht, obgleich es neuere, und nicht in den *Ord. rom.* aufgenommene waren): *si de novo recognitae, et emendatae, aut recenter cusae fuerint, quales sunt, ut reliquas sileam, quae ex speciali indulto habent Religiosi ordines in eorum Missalibus de sanctis fundatoribus, et patronis* u. s. w.

146) Die *Epîtres farcies* (*epistolae cum farsia, ornaturae* oder *farciturae*, auch *Planch, Plaints, Complaintes* oder *Sermons* genannt) waren,

wie ursprünglich die Sequenzen, eigentlich Tropen oder Prosen (d. i. zwischen andere Texte eingeschaltete Gesänge); denn so, wie die Sequenzen zwischen den *Cantus Allelujaticus*, wurden sie zwischen die *Lectio Epistolarum* eingeschaltet (daher ihr Name; von *farcire*, d. i. *entremêler*, *mélanger*); auch sie waren, wie die Sequenzen, Lob- oder Klaglieder auf die Heiligen zu den besonderen Festen derselben (*historiae propriae sanctorum*), ja meist nur Paraphrasen der lateinischen Sequenzen auf diese Heiligen, die mit Versen aus denselben im Wechselgesang abgesungen wurden, welche Sitte aus dem alten gallicanischen Ritus auch nach Einführung der römischen Liturgie in Frankreich, wenigstens beim Feste des heil. Märtyrers Stephan (weil dessen in den Acten der Apostel gedacht wird), beibehalten werden durfte. Auch die Melodien der *Epitres farcies* gehörten zu der unmetrischen, gregorianischen Gesangsweise (*plain-chant*) und zum volksmässigen Choralton (doch trifft man in den Melodien der späteren *Epitres farcies*, wie in denen der jüngeren strophischen Sequenzenart, schon häufiger auf Ligaturen und Melismen, daher in diesen die Regel von der Gleichheit der Sylben und Noten nicht mehr so strenge beobachtet wird), und auch in den *Epitres farcies* war die Musik selbstständig und der Text durchaus von ihr abhängig. Doch unterschieden sie sich von den Sequenzen darin, dass dieselbe Melodie bald ganz, bald theilweise, bald unverändert, bald mit grösseren oder geringeren Veränderungen, wiederholt wurde, dass sie daher nicht aus einer Reihe verschiedener melodischer Sätze, sondern eigentlich nur aus Einer bald mehr bald weniger variierten Grundmelodie bestanden. Die Texte der *Epitres farcies* bestanden daher auch oft aus Strophen von ungleichen Dimensionen; aber der Grundrhythmus, die Construction und Reimweise derselben waren gleichmässiger, als in den Sequenzen-Strophen. Die *Epitres farcies* bestehen nämlich aus sechs- bis achtsylbigen Versen, die ältesten noch meist aus ein- und stumpfreimigen Tiraden (*tirades monorimes*) von ungleicher Zeilenzahl, die späteren aus Reimpaaren (*rimes plates*) in gleichmässigeren (meist vierzeiligen) Strophen, und unter den jüngsten (a. d. 14ten und 15ten Jahrh.) finden sich sogar welche mit überschlagenden und wechselnden Reimen (*rimes croisées et mélangées*, d. i. *masculines et féminines*, da doch die letztere Reimgattung, wie schon Lebeuf bemerkte, schlecht zum *plain-chant* passte; vgl. Anm. 11): Alles Fälle, die unter gleichen Zeitverhältnissen auch schon in den Sequenzen vorkommen, wie denn überhaupt die *Epitres farcies* mit den mehr epischen Sequenzen sowohl dem Inhalt als der Form nach die meiste Aehnlichkeit haben (vgl. Anm. 139; aus dieser Ursache und weil die *Epitres farcies* nicht eigentlich aus dem Responsoriengesang, sondern mehr aus dem Antiphonen- oder Wechselgesang hervorgegangen sind, findet man in ihnen keine Strophen mit Refrainzeilen); kurz, alles Einflusses ungeachtet, den in späteren Zeiten die Kunstpoesie auch auf diese Art Kirchenlieder und zwar um so mehr übte, als sie in der Vulgarsprache abgefasst waren, haben doch auch sie nie ihr Princip und ihren volksmässigen Grundcharakter ganz verläugnet, sind stets wesentlich verschieden (sowohl dem musikalischen als dem formellen Charakter nach) von der Hymnodie und der eigentlichen Kunstpoesie geblieben, und gehören daher unbezweifelt mit den Tropen, Prosen und Sequenzen zu einer und derselben Gattung (vgl. S. 92 — 95. — Vgl. über die *Epitres farcies* Martene, *De antiquis ecclesiae ritibus*, *Cap. III. art.* 2, *no.* 11; — Lebeuf, *Traité hist. et prat. sur le chant eccl.*, *p.* 117 — 138 (wo sich sechs *Ep. farc.* mit den Melodien befinden); — Gerbert, I. p. 389 — 396 (wo auch

ein Beispiel einer solchen, aber noch ganz lateinischen *Ep. farcita* mit der Melodie, noch ganz in der eigentlichen Tropenform) und 412; — Roquefort, *Etat*, *p.* 249 — 251; — *Hist. litt. de la France, Vol. XIII. p.* 108 — 111; — und vorzüglich die lehrreiche Abhandlung von M. F. R(*igollot*) über die *Ep. farc. telles qu'on les chantait dans les Eglises d'Amiens au XIIIe siècle, publiées pour la première fois, d'après le manuscrit original* (mit den Melodien), hinter Cayrol's *Essai sur la vie et les ouvrages du* P. Daire, *Amiens* 1838. 8. *p.* 83 — 120; — über die *Ep. farc. de St. Etienne* insbesondere Raynouard, *Choix, II. p. CXLVI — CXLVIII* und 146 — 151; und Jubinal, *Mystères, I. p. X—XIV* und 356 — 359.

147) Schon die Synode zu Köln v. J. 1536 erklärte sich für die Weglassung der Sequenzen also: *Prosas indoctas nuperius missalibus coeco quodam judicio invectas praetermittere per nos liceret etc.* Wozu Krazer (*De — apostolicis, nec non antiquis ecclesiae occid. Liturgiis liber singularis. August. Vind.* 1786. 8. *p.* 229) bemerkt: *Verum cum Sequentiae pleraeque verbis ignotis et barbaris, sententiis quoque ineptis et puerilibus scaterent, Synodus Coloniensis anno* 1536 *celebrata de illis tollendis delendisque jam cogitavit, quae et Patrum Tridentinorum fuit sententia. Hinc in emendatione Missalis Romani a Pio V. vulgati Sequentiae fere omnes expunctae et oblitteratae sunt, et solum memoriae causa aliquae in festo Paschatis, Pentecostes, Corporis Christi et in Missa defunctorum fuerunt retentae.* — Diese Reduction der Sequenzen billigte auch der Cardinal Bona (a. a. O.) mit folgenden, ihre Geschichte andeutenden Worten: *Crevit deinde* (nach dem 12ten Jahrh.), *earum numerus, et irrepserunt nonnullae prorsus ineptae: non enim servati sunt canones Concilii Milevitani et tertii Carthaginensis, ut nihil publice in ecclesia recitaretur, quod in Synodo comprobatum non esset; sed multi multas introduxerunt, ut ait* Radulphus (*Prop. XXIII*), *quia quisque gaudet de suis novitatibus.*

148) S. *Bibliotheca Patrum. Lugdun. Tom. XXVII*; und Pertz, *Monum., II. p.* 102, 118 und öfter. — Selbst der sich ängstlich an den römischen Ritus haltende Zaccaria hat die wahre Natur und den eigentlichen Ursprung dieser Gesänge der St. Galler Mönche nicht ganz verkennen können, indem er davon sagt (I. p. 32): *Sed vereor ut tropi appellari debeant; nam neque constat eos ante Missam dictos fuisse, et Rhythmi potius videntur ac laudes, quae magna sane licentia* (!) *ad Kyrie-Eleison, ad Gloria in Excelsis, ad Sanctus, et ad Agnus Dei in nonnullis festis diebus intermisceri coepere. Si tropos vocare velis, per me licet; sed latiore quadam significatione, quae cantiunculam denotet.* — Vgl. auch die in der Anm. 124 angeführte Stelle Gerbert's, in der er den charakteristischen Unterschied dieser Lieder von anderen Hymnen des Mittelalters hauptsächlich darin findet, dass die ersteren *metri legibus soluti decurrant.*

149) So tragen z. B. Gedichte der Art von Hildebert von Tours und Marbod von Rennes sogar noch den Namen *Prosa*; s. Hildeberti et Marbodi *opuscula, ed.* Beaugendre, *col.* 1340 — 1343, 1619 — 1620, 1678 — 1680; die in der letzten Stelle abgedruckte Prosa *De duodecim lapidibus pretiosis in fundamento coelestis civitatis positis* wird auch von Engelhardt unter den Gedichten der Herrat von Landsberg aufgeführt (S. 149 — 152) und da *Rhythmus* über-

schrieben; obgleich der HERRAT wahrscheinlich mit Unrecht beigelegt, wird doch dieses Gedicht hier mit Ergänzung der bei BEAUGENDRE fehlenden Zeile und mit viel besseren Lesarten gegeben; übrigens sind auch unter den Gedichten der HERRAT die meisten solche prosenartige geistliche Gesänge oder *Rhythmi.*

150) Auch noch aus dem eilften Jahrh. sind z. B. die beiden Legenden von der hl. Fides von Agen und vom hl. Amantius, Bischof von Rhodez, in provenzalischer Sprache (s. RAYNOUARD, *Choix, II. p. CXLVI, CXLVIII — CL* und 144 — 145, 152 — 154), die, wenn auch keine eigentlichen Prosen, doch offenbar lateinischen Gedichten dieser Gattung nachgebildet sind; so heisst es in dem ersteren Gedichte:

Canczon audi q'es bell' antresca.....
Eu l'audi [sta razon] *legir a clerczons,*
E agramadis a molt bons,
Si qon o mostra'l *passions*
En que om *lig estas leiczons;*

also nach einem lateinischen Passional, oder einer lateinischen *Epistola farcita*, und zwar, um nach nord-französischer Weise (sei es nach Art der Prosen, oder der *Chansons de geste*) vor dem Volke abgesungen zu werden:

Qui ben la diz a *lei francesca,*
— — — — — — —
E si vos plaz est nostre *sons,*
Aissi col *guida'l primers tons,*
Eu la vos *cantarei* en dons.

Leider haben sich nur zwei Tiraden oder Strophen (die eine von neun, die andere von eilf Zeilen in achtsylbigen Versen und einreimig) davon erhalten. — Das andere Gedicht nennt sich am Ende selbst ebenfalls eine Uebertragung aus dem Lateinischen:

Al nom de Jesus Christ aysi sia affinat
Lo libre, que vous ay de *lati romansat*
Del patro sant Amans.

Die davon erhaltenen Bruchstücke sind in (alexandrinermässigen) zweitheiligen Langzeilen mit langer Reimfolge. — Auf dieselbe Weise sind die geistlichen Gedichte der Waldenser abgefasst (in zweitheiligen Langzeilen, ungleichen einreimigen, oder 2—4zeiligen Strophen, s. RAYNOUARD, II. p. 73 — 133) und ebenso das noch ältere Gedicht über Boethius Leben (a. d. Ende des 10ten Jahrh.; in zweitheiligen Langzeilen und ungleichen einreimigen Tiraden; s. ebenda, p. 4 — 39). Ganz aber nach der Art der *Epitres farcies* ist das a. d. 11ten Jahrh. stammende halb lateinische, halb provenzalische Mysterium von den weisen und thörichten Jungfrauen (ebenda, p. 139 — 143).

Aus dem Ende des 12ten oder Anfang des 13ten Jahrh. finden sich auch schon im Spanischen Gedichte derselben Gattung und in ähnlicher Weise abgefasst; wie die Legenden von der hl. Maria Aegyptiaca (in leoninisch gereimten, zweitheiligen Langzeilen; am Schlusse: *Todo omne que ouiere sen, ya responda é diga amen;* in CASTRO, *Bibl. esp.*

II. p. 505), und die von den hl. drei Königen und der Leidensgeschichte Christi (in noch ungleicheren, leoninisch gereimten zweitheiligen Langzeilen, ebenda). Aus der ersten Hälfte des 13ten Jahrh. sind die Lobgedichte (*laudes*) und Legenden von den Wundern der Mutter Gottes und der Heiligen und andere geistliche Gedichte der Art von dem Weltgeistlichen Gonzalo de Berceo (bei Sanchez, *Tomo II*), die er selbst Prosen genannt (*Vida de S. Domingo de Silos, copla* 1 und 2: *De un confesor sancto quiero fer una prosa*), zum Frommen der Laien in der allgemein verständlichen Vulgarsprache abgefasst (*Quiero fer una prosa en roman paladino, En qual suele el pueblo fablar á su vecino; ca non so tan letrado por fer otro Latino*), und dadurch deutlich genug sie als Nachahmungen jener lateinischen Kirchenlieder bezeichnet hat, wenn sie auch schon fast durchaus aus vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophen bestehen und schwerlich mehr zum eigentlichen Gesange bestimmt waren; denn im 13ten Jahrh., wo überall das Sagen über das Singen die Oberhand gewann, wurden auch diese Lieder (*Prosas*) zu blossen Sprüchen (*Dictados*), und gewannen daher an Regelmässigkeit und Gleichförmigkeit, was sie an Singbarkeit verloren (vgl. Anm. 83). So nennt der anonyme Verf. eines Lobgedichtes auf Berceo (*Loor de don* Gonzalo de Berceo, bei Sanchez, hinter den *Poesias de* Berceo), das jedenfalls noch vor dem 15ten Jahrh. gedichtet ist, alle diese Gedichte des Berceo wiederholt *Prosas*, obgleich er ihn für einen *Trovador famado* erklärt, sein eigenes, ebenfalls in vierzeiligen einreimigen Alexandrinerstrophen abgefasstes Gedicht *Prosa*, und überhaupt die volksmässigen Lieder christlicher Dichter ebenfalls *Prosas* (*Copla* 1: *Quiero fer una prosa que noble gesta encierra: Dun trovador famado*.... *c.* 26: *Escripso otro libriello de rima bien sabrosa: Los miraglos son muchos, es muy luenga la glosa; Peroque non son todos metudos en la prosa*;.... *c.* 27, wo er von Berceo's Gedicht *De los Signos del Juicio* spricht: *Romanzó otra prosa tan noble tratadiello, Ques un romanz fermoso, nin grant nin poquiello*; .... *c.* 36: *Pora fer sues prosas*.... *c.* 39: *Los ioglares Christianos que pora fer sues prosas*;.... *c.* 42: *Pora fer tales prosas*; hingegen sagt er von Berceo, *c.* 25: *Controvó sus loores en metros tan rimados*;... *c.* 34: *Fizo destos [miraglos] deitados en romanz paladino, Tirando las razones de lenguage latino*). So scheint man im späteren Mittelalter Gedichte, vorzüglich geistliche, paränetisch-didaktische oder ascetisch-moralische, aber auch weltliche, besonders erzählende, selbst eigentlich epische, in langzeiligen Strophen mit unmittelbar gebundenen Reimen (einreimige Tiraden, Quintette, Quartette, Terzette oder Reimpaare), kurz solche strophische, die nicht nach den Regeln der eigentlich höfischen Kunstpoesie, sondern in der Weise der volksmässig-kirchlichen gebaut waren, Prosen genannt zu haben; wie z. B. im *Poema de Alejandro* (Sanchez, *Tomo III*), *copla* 1794: *Descobrirvos he el renglon, compezaré la prosa*; und Poesias del Arcipreste de Hita (ebenda, *Tomo IV*), *copla* 1605: *Fizvos pequenno libro de testo, mas la glosa, Non creo, que es chica, ante es bien grand prosa* (wiewohl Hita in der Anm. 47 angeführten Stelle aus seinen *Gozos de Santa Maria* den Ausdruck *prosa* noch ganz im eigentlich kirchlichen Sinne gebraucht; — so wie auch die in den späteren Sequenzen so häufig angewandten mit *rime couée* versehenen Strophen *Prosas* genannt wurden; vgl. Anm. 48). — Daher hat Monin mit Recht, wenn auch vielleicht nicht urkundlich berechtigt, das von ihm zuerst herausgegebene ascetisch-polemische Gedicht (in zweitheiligen Langzeilen und einreimigen 4 — 5zeiligen Strophen) *La Pleure-Chante, en Roman du XIIIe siècle* (*Lyon* 1834. 8., *tiré à* 100

exempl., und dann nach einer Pariser Hs. von Hrn. Jubinal in den *Notes* zum ersten Bande seiner Ausg. des Rutebeuf, p. 398 — 405, wieder abgedruckt) eine *Prose morale et religieuse* genannt. In diesem Sinne haben auch die neueren Ausleger die oft besprochene Stelle aus Dante's *Purgat.*, *XXVI.* 118, über den Troubadour Arnaut Daniel,

> Versi d'amore e *prose di romanzi*
> Soverchiò tutti,

gedeutet (vgl. Diez, Poesie d. Troub., S. 208 — 209; — Raynouard, im *Journ. des Sav.* 1831, *p.* 136, und *Des formes primit. etc.*, *p.* 3); nur hätten sie den Gegensatz in Dante's Worten noch bestimmter hervorheben sollen; er hat ja klar und bestimmt genug die beiden Hauptdichtungsgattungen, in denen Arnaut sich gleich hervorthat, damit bezeichnet, nämlich das höfische Minnelied oder eigentliche Kunstlied (*versi d'amore*) und die epischen Gedichte oder *Romans d'aventures* (*romanzi*), und zwar nicht in kurzen höfischen Reimpaaren (durch *romans* allein, d. i. strophenlose Gedichte im Provenzalischen bezeichnet) verfasste, sondern in langzeiligen einreimigen Strophen (*prose di romanzi*). Denn dass nicht nur die fränkisch-karolingischen Epen oder *Chansons de geste* (wie Arnaut's *Rinaldo*,) sondern auch die des bretonischen Sagenkreises und selbst noch *Romans d'aventures de la Table ronde* (wie Arnaut's *Lancelot*) in dieser Form, d. h. in prosenartigen Tiraden oder Prosen im kirchlichen Sinne, und nicht, wie man es früher allgemein genommen, in Prosa nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch, verfasst wurden, ist mehr als eine bloss wahrscheinliche Vermuthung (vgl. Raynouard im *Journ. des Sav.* 1831. *p.* 137; — Diez, a. a. O., der ganz richtig Dante's *ad vulgare prosaicum* so gedeutet hat), seit ein Bruchstück des Brut (Ausg. von Le Roux de Lincy, *Vol. I. p.* 392) und der *Roman de Brun de la Montagne ou du petit Tristan li restores* (s. Le Roux de Lincy, *Livre des Légendes*, *p.* 260 — 284) in solchen zwölfsylbigen, zweitheiligen Langzeilen und einreimigen Tiraden bekannt geworden sind (ich muss mir für eine andere Gelegenheit vorbehalten, näher zu entwickeln, wie sich diese Form der *Chansons de geste* theils aus den Formen der Volkslieder und der volksmässig-kirchlichen Prosen, theils aus dem heroischen Metrum der Alten hervorgebildet hat; — vgl. auch die Anm. 10 u. 38), ja man könnte daraus schliessen, dass auch diese Romane zuerst in dieser Prosenform abgefasst, und erst später (in der zweiten Hälfte des 12ten und im 13ten Jahrh., der Blütezeit der höfischen Kunstpoesie in kurze Reimpaare umgereimt wurden (wie z. B. schon Wace gerade die offenbar zuerst verfassten Theile seines *Roman de Rou*, die Geschichte Rollo's, seines Sohnes und Enkels, in solchen Prosen oder langzeiligen einreimigen Strophen von ungleicher Länge, und nur die späteren, als Eingang und Fortsetzung hinzugefügten Theile in kurzen Reimpaaren abgefasst hat), so wie umgekehrt noch später (zu Ende des 13ten und im 14ten Jahrh.), als das Volksmässige wieder die Oberhand über das höfische Dichten gewann, die in kurzen Reimpaaren verfassten Romane wieder in langzeilige Strophen, aber von regelmässigerer, gleichmässiger Construction (meist in 3 — 5zeilige einreimige Strophen), und wohl nur zum blossen Sagen bestimmt (*Dits*) umgedichtet wurden (vgl. Anm. 83). Ja vielleicht waren auch schon Arnaut's Romane, nach Art der spanischen, in solchen vierzeiligen Alexandrinerstrophen abgefasst, und dann würde die bekannte Stelle

Benvenuto's von Imola im Commentar zu Dante dadurch hinlänglich erklärbar, der von Petrarca sagte: *A quo (Arnaldo) Petrarcha fatebatur sponte se accepisse modum et stylum cantilenae de quatuor rhythmis, et non a Dante* (s. Muratori, *antiq. Ital. I. c.* 1229; vgl. Diez, Leben d. Troub., S. 348); denn dass hier nicht von dem eigentlich höfischen Minne- oder Kunstlied (*cantio κατ' ἐξοχήν*) die Rede sein kann, erhellt aus folgender, auch um des Gegensatzes willen, der darin zwischen dem eigentlichen Kunstlied und den mehr volksmässigen, prosenartigen Liedern klar gekennzeichnet wird, für uns sehr merkwürdigen Stelle aus Dante, *de vulgari eloquentia, lib. II. cap. VIII: Cantio, prout nos quaerimus, in quantum per superexcellentiam* (vgl. *lib. II. c. III*) *dicimus, est aequalium stantiarum sine responsorio ad unam sententiam tragica conjugatio..... Quod autem dicimus, tragica conjugatio est, quia cum comice fiat haec conjugatio* (d. i. im niedern Style; vgl. *Cap. IV. Si tragice canenda videntur, tunc adsumendum est Vulgare Illustre, et per consequens Cantionem ligare. Si vero comice, tunc quandoque mediocre, quandoque humile Vulgare sumatur*), *Cantilenam vocamus per diminutionem.* Nennt doch Dante die drei Abtheilungen seiner *Divina Comedia* nur ein einzigesmal (*Inf.* XX. 3) *Canzoni*, sonst aber immer nur *Cantiche*, und die Gesänge *Canti* (*Inf.* XX. 2. *Parad. V.* 16); und Benvenuto von Imola spricht unmittelbar nach den oben angeführten Worten von einer *pulcherrima cantilena* des Arnaut, die, nach dem Inhalt, den er davon angibt (Klaggedicht, an die Fürsten), offenbar ein *Sirventes* war; *Sirventes* (wie bei den Nordfranzosen *Serventois*) aber hiessen wohl ursprünglich religiöse Dienstgedichte zum Lobe Gottes, der hl. Jungfrau u. s. w. in unbestimmten (d. h. im Gegensatz zu den eigentlichen Kunstliedern, *Cansos*, nicht ausschliessend in Einer, an feste Regeln gebundenen Kunstform), mehr volksmässigen Formen, die wohl zunächst aus den *Laudes* oder Prosen sowohl dem Inhalt als der Form nach hervorgegangen waren, und erst später auch zu weltlichen Lob- oder Rügeliedern im Dienste der Fürsten oder eines politischen Interesses wurden, und, bei der Unbestimmtheit ihrer Form, selbst die des eigentlichen Kunstliedes annehmen konnten (vgl. Diez, Poesie d. Troub., S. 112, 169 — 186; — und besonders Galvani, p. 81 — 99, der p. 82 folgende Definition davon aus des Antonio di Tempo handschriftlich zu Modena befindlicher Abhandlung über die *Ritmi Volgari* mittheilt: *Et certe Serventesius ideo dici potest, quia servit quasi omnibus modis ritimandi supra dictis, nam participat cum omnibus ex eorum partibus, versibus et sillabis, ut in progressu patebit. Posset vero improbabiliter dici, quod ideo dicitur Serventesius, quia servit hominibus etiam non habentibus subtiliorem intellectum, sed mechanicis et rusticis. Nam ille modus ritimandi magis placet hominibus non subtilibus in ritimis, et eorum auribus magis applaudet, quam alii modi de quibus supra dictum est, quia magis est latinus* [i. e. facile, scorrevole e piano] *et facilior; dummodo Serventesius non sit historiographus, seu figuratus ex historiis vel gestis antiquis subtiliter*).

Endlich ist ja auch im Italienischen selbst eines der ältesten Gedichte, das berühmte Sonnenlied des hl. Franciscus von Assisi (*Cantico del Sole*), sowohl dem Inhalt (fast nur eine Paraphrase des 148ten Psalms) als der Form nach den älteren Messprosen noch so ähnlich, dass man es lange für Prosa im gewöhnlichen Sinne gehalten und auch oft wie solche abgedruckt hat, wovon doch schon der Umstand hätte abhalten sollen, dass es die seine wahre Abkunft und Natur hinlänglich bezeichnende Ueberschrift *Cantico* trug, und nach einer,

von dem Schüler und Ordensgenossen des hl. FRANZ, dem früher als Jongleur berühmten Bruder PACIFICO (vgl. TIRABOSCHI, *Storia della lett. ital. libro III. VIII. Firenze* 1806. 8. *Tom. IV. p.* 392) verfassten Melodie abgesungen wurde (vgl. auch CRESIMBENI, *Vol. I. p.* 112 — 13, 417; — und GINGUENÉ, *I. p.* 360 — 361).

151) S. J. GRIMM's und SCHMELLER's Latein. Gedichte d. X. u. XI. Jh., S. XXX—XXXIV, wo das Galluslied zuerst ganz abgedruckt erschien. Die Rubrik des *Cod. S. Gall.* 393, nach dem es hier gegeben wird, lautet so: *Ratpertus monachus, Notkeri, quem in sequentiis miramur, condiscipulus, fecit carmen barbaricum* (d. i. *teutonicum*) *populo in laudem sancti Galli canendum. quod nos* (Ekkehard IV) *multo impares homini, ut tam dulcis melodia latine luderet, quam proxime potuimus in latinum transtulimus.* Also auch hier war, wie bei den Messprosen, die Melodie Hauptsache, und das Gedicht wurde nach der Melodie gemacht. Die Melodie hat GRIMM nicht mitgetheilt, doch sagt er (S. XXXIII—XXXIV) davon: „Beim Abdruck sind alle in der Handschrift über die fünf ersten Strophen, wechselnd mit rother und schwarzer Dinte, gesetzten musikalischen Zeichen weggeblieben, aus welchen sich Wiederkehr der Melodie nach je fünf Zeilen klar ergibt. Auf den Bau der einzelnen Verse selbst scheint diess strophische Verhältniss keinen Einfluss zu haben.“ Das Lied zerfällt nämlich dadurch in 17 fünfzeilige Strophen (bei dieser Abtheilung in Pentaden scheint mir beachtenswerth, dass, trotz der Wiederkehr der Melodie, die fünf ersten Strophen neumiert sind), die aus lauter zweitheiligen, leoninisch gereimten Langzeilen bestehen, deren zweite Hälften sechs bis acht Sylben, die ersten aber nur sechs und sieben haben, hier findet also, wohl durch den Einfluss des deutschen Originales, gerade das umgekehrte Verhältniss statt von dem in dem oben, S. 115, erwähnten Dionysiusliede herrschenden, in dem durchaus die ersten Hälften der Langzeilen den zweiten noch merklicher vorwiegen (diess letztere, weil ursprünglich lateinisch verfasst, hat nämlich daktylisch-trochäischen Klang, das Galluslied hingegen trochäisch-jambischen). Auch ist in dem Galluslіede, wohl aus demselben Grunde, das alte Gesetz: so viel Noten, so viel Sylben, nicht mehr so genau beobachtet; denn, abgesehen von der Ungleichheit der einzelnen Langzeilen untereinander (sie haben zwölf bis siebenzehn Sylben, wie gleich in der ersten Strophe die 3te und 5te Zeile, im Durchschnitt aber dreizehn bis fünfzehn; die Langzeilen der siebenten Strophe alle vierzehn Sylben), schwankt auch die Sylbenzahl der ganzen Strophen zwischen 65 (wie Str. 15) und 72 (wie Str. 17), wiewohl das normale Mass 70 gewesen zu sein scheint. Daher ist das Galluslied, wenn auch die Melodie in allen Strophen ganz unverändert wiederholt worden sein sollte, ebensowenig wie das Dionysiuslied (in dem, wie wir gesehen, die Strophen, mit Ausnahme der ersten und etwa der letzten, auch genau nach derselben Melodie gingen) in der ambrosianischen Gesangsweise und nach dem Kunstprincip der Hymnen abgefasst, und gehört vielmehr ebenso unbezweifelt der Gattung der Prosen an; denn seine nach heimischer (barbarischer) Weise gebauten, bloss betonten Langzeilen, und die eben daraus entstandene Ungleichförmigkeit derselben und der Strophen im Rhythmus und in der Sylbenzahl machen die Annahme einer eigentlich metrischen Melodie unmöglich (*sic in teutonico canitur*), die auch zu der Bestimmung, vom Volke gesungen zu werden (*populo.... canendum*) ganz unpassend gewesen wäre. Und, was wohl zu beachten, dieses volksmässige Gepräge hat sich noch in einer im 11ten Jahrh. gemachten

lateinischen Uebersetzung erhalten, die, hätte es anders der Charakter der Melodie gefordert, oder auch nur gestattet, gewiss nach Art der Hymnen in einem antiken Metrum, in Hexametern, gemacht worden wäre. — Uebrigens schliessen diese prosenartigen, aber ausserkirchlichen Volksgesänge, diese geistlichen Volksballaden, sich dem Inhalt und daher auch der Form nach den mehr epischen Prosen und am nächsten den *Epîtres farcies* an, in denen auch meist dieselbe Melodie mit geringen Veränderungen wiederholt wurde (vgl. Anm. 146; — wenn man nicht vielmehr bei Melodien von so bedeutendem Umfange, wie z. B. bei der des Gallusliedes, jede Strophe in musikalischer Hinsicht für eine ganze Sequenz, in der aber, eben wegen der Länge dieser epischen Lieder, die Choräle nicht wiederholt wurden, ansehen wollte), die aber nichts destoweniger dem Ursprung, Inhalt und der Form nach zu der Gattung der kirchlichen Tropen und Prosen gehören. — Auf solche, nach Volksliedern in der Vulgarsprache abgefasste Prosen geht wohl SCHULTING's Ausspruch (*Tom. I. P. II. p.* 164): (*prosae*) *partim barbarae, partim ex historia Lombardica confectae esse videntur.*

152) Nachdem früher mehrmals bloss der Text dieses Petrusliedes herausgegeben worden war (vgl. KOBERSTEIN, S. 42), hat es endlich MASSMANN urkundlich treu und facsimiliert mit den Neumen bekannt gemacht (a. a. O., S. 8, 53, 172, und Fac-simile No. V); daraus geht hervor, dass jede der drei Strophen eine andere Melodie hat, der liturgische Refrain *Kyrie eleyson, Christe eleyson* hingegen auch ein musikalischer, eine gleichbleibende Schlusskadenz ist, also dieses Lied ganz wie ein Tropus gesungen wurde.

Ebenso nach Art eines Tropus zum *Kyrie* ist das *Canticum*, welches der hl. Godric (st. 1170) den Geist seiner Schwester singen hört, und das unter die ältesten Denkmäler der englischen Sprache gehört. In der Legende dieses Heiligen (*Acta Santorum Maji Tom. V. p.* 77, *Victa S. Godrici*) heisst es davon: *Illa* (die Schwester des Heiligen) *igitur vocem extulit et dulci modulamine cantus intentum mirantis fratris demulcebat auditum. Duo quoque viri, quorum unus dexteram altaris, alter sinistram tenuit, libellos habentes in manibus, plaudebant etiam in voce jubilationis et dicebant Kyrie eleyson, Christe eleyson. Illisque tacentibus, illa canticum suum repetiit, et ea conticente illi subjunxerunt, Kyrie eleyson, Christe eleyson. Cum igitur diutissime alternis laudum praeconiis deservissent, sursum in aera conscenderunt et quo divertebant nulla vestigia reliquerunt.* — Das Lied selbst aber hat RITSON (*Bibliographia poetica. London* 1802. 8. *p.* 4) nach der Hs. *Bibl. Reg.* 5. *F. VII.* mitgetheilt:

Christ and sainte Marie, swa on scamel me iledde,
That ic on this erde ne silde widh mine bare fote itredde.
Kyrie eleyson, Christe eleyson.

153) So sind auch noch die geistlichen Gedichte, Legenden u. s. w., die unter die ersten poetischen Versuche im Englischen gehören, und die, wenn auch nicht durchaus mehr zum Absingen, doch zum Sagen für das Volk bestimmt waren (denn am Hofe herrschte in England damals noch die anglo-normandische Sprache), in dieser volksmässig-kirchlichen Prosenform abgefasst, d. h. in zweitheiligen Langzeilen, und in vierzeiligen einreimigen Strophen oder Reimpaaren (*riming couplets*); wie z. B. bei WARTON, I. p. 7, 13 — 22 (besonders p. 16, wozu der Herausgeber in der Anm. bemerkt, dass diese Form den Psalmversen zu vergleichen und wahrscheinlich auch in der Weise

derselben abgesungen worden sei, was ich jedoch bezweifle; vgl. auch Guest, *II. p.* 254: *The word* prose *seems to have been formerly used with great laxity of meaning. In our missals we find it applied to the Hexameters* [?], *and to the longer rhythms, which we have called the Psalmmetres; and when* Jonson *denounced the verse of seven accents as prose, he was merely giving it a title, which it had borne for centuries;* — und p. 328 - 331 gibt er ein Bruchstück eines *lutel sermun* aus dem *Layamon Ms., probably written soon after the year* 1200. *In this sermon there are two or three changes of metre; and, after several couplets in the verse of four accents, the preacher, all at once, changes his subject, and dashes off in the following measure*, d. i. in zweitheilige, paarweise gereimte Langzeilen, die nur durch eine Art von Refrain (*burthen*) strophisch abgetheilt werden); oder in kürzeren, aber noch sehr unregelmässigen Reimpaaren, wie z. B. bei Warton, I. p. 23, 25 — 26; oder theils in solchen, theils in einreimigen 4, 5, oder 6zeiligen Strophen, wie z. B. die merkwürdige Paraphrase der Genesis und des Exodus (s. Hickes, *Thesaur. II.* 2. *p.* 151; vgl. Warton, I. p. 23 — 24), worin die Bestimmung derselben für das Volk und zum Singen und Sagen ausdrücklich erwähnt wird:

Man og to luuen dhat Rimes ren.
The wissed wel dhe *logede men.*
Hu man may him wel loken,
Thog he ne be *lered on no loken.*
— — — — — — — — —
Ut of Latin dis Song is dragen.
— — — — — — — — —
Than man hem *telled so dhe tale*
Wid *londes speeche* and wordes smale
— — — — — — — — — —
Quedher so hic *rede or singe.*

Wenn den walisischen Alterthumsforschern zu trauen wäre, so hätte sogar schon Taliesin geistliche Gedichte in walischer Sprache, aber stark untermischt mit lateinischen Wörtern und ganzen lateinischen Versen, verfasst, die ganz nach Art der Prosen gebaut sind. Wenn diese Gedichte aber auch nicht von Taliesin herrühren, sondern wohl erst aus dem 9ten oder 10ten Jahrh. stammen, so sind sie doch jedenfalls als Beweise von der Einführung dieser Form nach lateinischen Mustern auch im Walischen, und als sehr frühe Beispiele macaronischer Poesie (vgl. Hoffmann, Gesch. d. d. Kirchenl. S. 151 — 173) höchst merkwürdig (s. *Myv. Arch. p.* 95: *Divregwawd Taliesin*, d. i. *A view of past and future ages*; — und p. 169: *Marunad y Mil Veib. Taliesin ai Cant, e Ddywedir*, d. i. *Elegy on the thousand Saints*). Dass überhaupt auch bei den keltischen Nationen die prosenartige einreimige Tiradenform üblich gewesen sei, bezeugt auch Guest (II. p. 294): *Staves with continuous rhime are to be found in all the older poems of the Welsh and Irish, and were, doubtless, familiar to all the other branches of the great Celtic family. The length of the stave seems to have been chiefly regulated by that of the period* (Sinnstrophen; wenn nicht vielmehr die Melodien das Regulativ waren?); *and in some of the Welsh poems (probably written in the sixth century) it varies from three or four to as many as twelve or even fifteen verses.*

Findet sich doch selbst im Isländischen und Faröischen eine Art Psalm (*Liómur*), welche genau den Sequenzen nachgebildet ist, und

eben dadurch so auffallend von den Liedern in der einheimischen Form (*Quäder*) sich unterscheidet (s. *Färöiske Quäder*, *samml. og. overs. af* H. Lyngbye, p. 558; der Herausg. theilt davon eine Probe mit, *deels for dens säregne Versebygnings Skyld*).

Ja sogar noch im Polnischen ist das Marienlied des hl. Adalbert (mitgetheilt vom Hrn. Grafen D. Stanislaus Rzewuski, in Mohnike's hymnologischen Forschungen. Stralsund 1832. 8. Thl. II. S. 200—201) noch ganz in der Form der Sequenzen und wahrscheinlich nach einer Sequenz-Melodie gedichtet (die erste der unter einander sehr ungleichen Strophen hat den Refrain *Kyrie eleyson*).

Endlich treffen wir auch in der jüdischen Dichtung des Mittelalters noch auf eine, jener der älteren Prosen ganz analoge Form, die *Halaça*, die zwar gewiss nicht den Prosen nachgebildet ist, wohl aber ein mit ihnen gemeinsames Princip und Vorbild in der Psalmodie gehabt und einen ganz ähnlichen Entwickelungsgang genommen hat; vgl. Fr. Delitzsch, Zur Gesch. der jüd. Poesie, S. 160 — 161: „Auch die *Halaça*, welche auf der einen Seite der Prosa, auf der andern der gebundenen poetischen Rede (*Shir*) entgegengesetzt wird, erscheint in dreifacher Form, entweder ohne Reim oder bloss zufällig; mit freiem Reim an lyrischen Stellen; oder mit durchgängigem Reim der Satztheile, jedoch immer noch frei, ohne Bestimmung der Art und Zahl der Reime. Die Poesien der mittelalterlichen Zeit bestehen entweder bloss aus dieser *Halaça* der dritten Gattung, oder sie sind aus *Halaça* und *Shir* gemischt."

154) Natürlich ist hier nur von der Regel die Rede, deren Gültigkeit durch Ausnahmen, wie immer, erst recht augenfällig wird. So z. B. beweist es nichts dagegen, dass einerseits unser Ludwigslied wahrscheinlich von einem Geistlichen verfasst in der Vulgarsprache aufgezeichnet wurde, eben weil es ursprünglich in dieser von einem Geistlichen gedichtet und bestimmt war, erst Volkslied zu werden (vgl. Koberstein, S. 65); oder dass andrerseits der Waltharius und der Ruodlieb im heroischen Versmass der Alten abgefasst wurden; denn sie wurden es in der Absicht, eine Nachahmung des antiken Epos zu versuchen (vgl. J. Grimm, Lat. Gedichte, S. XXX, der trefflich nachgewiesen hat, wie trotz dem die Hinneigung zur nationalen Weise überall durchschlägt). — So entwickelten sich nebeneinander und in steter Wechselwirkung das Epos der Kirche und des Volks, die Heiligen- und Heldenlieder, besonders so lange noch die Geistlichen die einzigen Aufzeichner derselben und die lateinische Sprache das vorzüglichste Medium blieben, und hatten daher nicht nur ein gemeinsames Princip, das volksthümlich-christliche, sondern auch gemeinsame Formen: Prosen und Tiraden.

155) Aus unzähligen Beispielen werden folgende genügen diess zu beweisen:

Ναῦται δὲ καὶ πλωτῆρες οἱ πανταχοῦ, οὐχ οἱ τὸν Εὔξεινον διαπλέοντες Πόντον, ἀλλὰ καὶ οἱ τὸν Ἀδρίαν τέμνοντες καὶ ὑπὲρ Αἰγαίου φερόμενοι, καὶ ὅσοι τὸν Ὠκεανὸν πλέουσι τὸν ἑσπέριον καὶ τοῖς ἑῴοις κόλποις ἐνθαλαττεύουσι, τὰ συνήθη κελεύσματα, οἷς τῶ πλοῦ τὸν πόνον προσαναπαύουσιν, εἰς καινὴν τοῦ μάρτυρος μετέβαλον εὐφημίαν, καὶ διὰ γλώσσης ἐστὶν ὅλος ὁ Φωκᾶς αὐτοῖς ὑπᾳδόμενος, ἐπεὶ καὶ ἐναργῆ παρέχει τῆς βοηθείας τὰ σύμβολα (Combefis., *Bibliotheca patr. graec. Paris.* 1648. *fol. Tom. I. col.* 180, S. Asterii *in Phocam martyrem*). — (S. *Aybertus*) *itaque cum esset juvenis et laicus in domo patris sui, et san-*

titatis, ut dictum est, amator, forte quadam die audivit mimum cantando referentem vitam et conversionem S. Theobaldi et asperitatem vitae ejus (*Acta SS. April. I. p.* 674 *F.*). — *Est autem IV. kalendas Julii solennis consuetudo Gallorum, ut in unum dioecesi qualibet condunata cum reliquiis et letaniis ad urbem Trevericam properent, ut communi laetitia beatorum Apostolorum Petri et Pauli natalitia celebrent. Ab inventione Sancti tamen Mathiae maxime hic mos inolevit, unde et ipse saepius in cantu vulgari replicatur. Qua specie dum quidam laudes S. Mathiae, quas vulgo Leisos vocant, canerent, unus eorum levitate vivendi actus, coepit vocare temere, et pro laude simillima laudi decantare, ut risum sui similibus excitaret: quod dum tota via faceret, et saepius licet admonitus nullo modo desisteret, ultio divina subsecuta est* (Pez, *Thesaur. anecd. Tom. II. P. III. col.* 8).

Auf diese Weise wurden die Heiligen-Legenden sogar durch frivole Zusätze entstellt und unter dem Volke verbreitet, was auch die schon von J. Grimm, Lat. Ged, S. XVIII, angeführte Stelle aus Thomas Cantiprat. *Bonum univ. de apibus, ed.* Colvener. *Duaci,* 1627. *p.* 456 — 457, bestätigt: *cantus turpissimus de beato Martino, plenus luxuriosis plausibus, per diversas terras Galliae et Teutoniae promulgatus;* wenn auch lateinisch, doch sicher ausserkirchlich und volksmässig.

Ja auch das Volk canonisierte und besang seine Helden, deren ganz in kirchlicher Form abgefasste Officia sogar in manche Ritualbücher Eingang fanden; wie z. B. in England nicht nur den Thomas von Canterbury, sondern auch die rein politischen Parteiführer und Volkshelden Simon von Montfort und Thomas von Lancaster, deren Officia Wright in seinen *Polit. Songs, p.* 124 und 268, mitgetheilt hat, der p. 389, zu dem *Office of St. Thomas of Lancaster* bemerkt: *Popular heroes and patriots were frequently canonised by the people after their death. Such was the case with Simon de Montfort* (vgl. oben S. 46 f.). *A very curious story of this kind will be found in William of Newbury, lib.* 5, *cap.* 20 *et* 21. *The king, in the present instance, was obliged to issue a proclamation forbidding the worship of Earl Thomas Lancaster.* Dasselbe hatte schon viel früher mit dem Earl Waltheof statt gefunden (s. Michel, *Chroniques Anglo-Normandes, Tome II. p.* 131, *Incipiunt miracula Sancti Waldevi gloriosi martyris*).

Daher wurden diese *Laudes* oder Prosen von den Heiligen frühzeitig auch zu eigentlichen Volksliedern in dèn Vulgarsprachen, und lebten im Munde des Volkes bis auf die neueste Zeit fort. So charakterisiert z. B. De la Villemarqué (I. p. LVIII) die geistlichen Volksballaden (*Légendes populaires*) die sich bis auf den heutigen Tag in der Bretagne erhalten haben, sehr treffend im Gegensatz zu den mehr kunstmässigen *Cantiques* der *Kloer* (*clercs*): *Le cantique emprunte son allure, sa forme, et son génie, partie aux chansons d'amour, partie aux hymnes d'églises; la légende populaire, partie à la ballade, et partie à la prose latine. Celle-ci ne perd point pour cela l'allure dramatique de la ballade; mais cette allure est moins brusque, plus réglée, plus grave, plus cléricale, si j'ose le dire* (vgl. auch Anm. 93 und 132).

Ebenso findet sich schon in der Troubadourspoesie eine dem Namen, Inhalt und der Form nach den Heiligen-Prosen nahe verwandte, und offenbar aus diesen hervorgegangene Dichtart, das *Gautz* (*gaudium, jubilus*), welche Galvani (p. 290 — 291) also beschreibt: *il quale componimento, a dir vero, poco diversifica dai Prieghi, se non in quanto tutto in lodi di quel santo a cui si rivolge, induce con esse le lodi della bontà il desiderio di imitarla, a cerca di propiziarsene l'autore* (s. da

ebenda, p. 291 — 292, gegebene Beispiel: *Aquest gautz dechet mo senher Guy Folqueys, e donet C. jorns de perdon, qui lo dira, can fo apostolis*). Mit dieser Dichtart vergleicht Galvani (p. 293) mit Recht die *Laudi* der Italiener; denn diese schon bei Jacopone da Todi (vgl. Anm. 49; — bei diesem finden sich auch am frühesten die sogenannten *Versi Martelliani*, gleich den französischen und spanischen Alexandrinern zweitheilige unmittelbar gereimte Langzeilen und gleich diesen aus jenen der älteren Prosen hervorgegangen, in welcher Versart auch Giovanni Pellegrini um 1447 eine *Lauda* abgefasst hat, nur dass bei diesem auch die Hemistiche der Langzeilen reimen; — vgl. Affò, *Dizionario precettivo, crit. ed istor. della poesia volgare. Milano* 1824. 8. unter *Martelliano*), Angelo de Camerino u. A., vorzüglich im 15ten und 16ten Jahrh. so häufig vorkommenden *Lodi* oder *Laudi spirituali* sind ebenfalls nicht nur dem Namen und Inhalt, sondern auch der Form nach noch wahre *Laudes* oder Prosen; ja sie haben eine so durchaus volksmässige, jener der späteren Sequenzen ähnliche Form, und die Melodien, nach denen sie gemacht und gesungen wurden, haben noch so ganz den alten choralmässigen Charakter der gregorianischen Gesangsweise, dass selbst noch ein Arkadier des 17ten Jahrh., der gelehrte Crescimbeni, diess gefühlt hat, bei dem sich folgende merkwürdige Stellen darüber finden (*Vol. I. lib. III. cap. XXII. Delle Laude, p.* 242 — 248): *Le Laude, che anche Lalde furon chiamate, e Cantici* (!), *sono componimenti in lode d'Iddio, o de' suoi Santi, e l'istesso, che gl'Inni in quanto alla materia, o suggetto, ma non già in quanto al carattere, perciochè gl'Inni, come abbiam detto, sono di carattere Greco, o Latino* (!), *e le Laude non escono dal carattere proprio Italiano; e comechè noi non biasimeremmo chi alcun' Inno intitolasse Lauda, nondimeno nè anche il loderemmo...... Egli è però ben vero, che in questi tempi* (d. i. zu Anfang des 18ten Jahrh.) *si leggono componimenti, che per lo suggetto possono Laude appellarsi: ma nè tali s'intitolano, nè pel fine, a cui le Laudi si composero, sono dirette, cioè pel canto; mentre tanto tra gli Antichi, quanto nel secolo XV e XVI non si fecero Laude che non si cantassero..... La maniera poi del canto, che in questa cosa si adoperava, era quella, che noi chiamiamo canto fermo, o a quella simile* (u. in der Anm. d. Herausg.: *Per altro il canto delle Laudi essere stato il medesimo che quello delle Canzone a ballo* [ein solch geistlicher Tanzreihen, *Carol*, ist z. B. die *Canzona a Ballo* in Benivieni's *Opere, fol.* 155 r°], *chiaramente raccogliesi delle sopradette più antiche raccolte di Laudi*) ...... *Ma circa i metri, ne' quali si componevano, basterebbe accennare, che anticamente in qualunque metro di canzoni, ballate, e barzellette, ed anche in qualche sorta di serventese* (vgl. Anm. 150) *si truovano composte; come dimostra il suddetto Codice Chisiano: ma i più a noi vicini s'attennero alle sole canzonette......* Ebenda gibt er Beispiele davon aus dem *Cod. Chisiano*, historische Nachweisungen über die Brüderschaften (*Confraternite*) *de' Laudesi* und *de' Bianchi* (vgl. oben, S. 113, über die Leisen der Albaten und Flagellanten), die solche Prosen abzusingen pflegten, und daher den ersteren Namen führten, und weist die Literatur der gedruckten Sammlungen der Art nach (vor mir liegen folgende Sammlungen solcher *Lodi*, durch die Crescimbeni's Urtheile vollkommen bestätigt werden: *Santuario di laudi, o vero rime spirituali, per le feste di ciaschedun santo,.... composte dal Padre* F. Serafino Razzi, *dell'ord. de' frati Pred. Firenze* 1609. 4. mit zwölf Bl. Musiknoten. Razzi hat schon 1563 einen Theil dieser *Lodi* [*Libro primo*] mit Musiknoten herausgegeben; s. d. Titel bei Crescimbeni, p. 245, Anm. 71; — *Lodi spirituali nouamente composte, et datte in luce ad instantia della Venera-*

bile Congregatione dell' Humiltà, per commune vtilità delle scole della Dottrina Christiana. Venetia 1580. 12. mit Musiknoten; — *Tre libri [il primo, secondo e terzo] delle laude spirituali a tre [led a quatro] voci. Stampata ad instanza delli Reuerendi Padri della Congregatione del oratorio. Roma, per Alessandro Gardano.* 1585 — 88. 4. mit Musiknoten. — Vgl. auch über die *Laudi* Quadrio, *Della Storia e della Ragione d'ogni poesia. Milano* 1741. 4. *Tomo II. P. I. p.* 465 — 476; — und über einen kostbaren Cod. der Arsenal-Biblioth. zu Paris, der viele solche *Lodi spirit.* enthält, *Documenti di storia Italiana, copiati..... da* Gius. Molini. *Firenze* 1836. 8. *Vol. I. p. LXI — LXII*; — und Marsand, *I Manoscritti ital. della Regia Bibl. Parigina. Parigi* 1838. 4. *Vol. II. p.* 243—244). Obgleich die römische Kirche nie erlaubt hat, dass diese *Laudi* in der Vulgarsprache beim Gottesdienste gesungen, und daher zu eigentlichen Kirchenliedern wurden, so haben sie sich doch im Munde des Volkes bis auf den heutigen Tag erhalten, wie mir mein gelehrter Freund, der durch seine Uebersetzungen aus dem Spanischen rühmlichst bekannte Hr. Pfarrer Pietro Monti zu Como, brieflich bezeugt hat: *Sotto il nome di canzoni popolari comprendo le Laudi sacre.... Se fosse pregio dell' opera quà le potrei citare e copiare alcune Laudi, che dal popolo odo cantarsi in più chiese, e si cantano da più d'un secolo, le quali se sono devote, non meritano lode di poesia. I ciechi ed i poveri cantano pure, per buscarsi il vitto, nelle strade a passeggieri e sotto le finestre delle case certe loro canzoni sopra S. Antonio, il Natale, e le altre feste solenni; canzoni rozze, scempie, e anche talvolta ridicole, ma che pur piaciono al volgo. Sono stampate in fogli volanti, ed i nostri librai ne sono forniti a dovizia.*

Ueber die mit diesen *Laudi* denselben Ursprung habenden geistlichen Lobgedichte und Heiligen-Legenden (*Loores y Milagros*) der Spanier vgl. Anm. 150; und über neuere span. Gedichte der Art Quadrio, p. 476. — Die oben (S. 117) angeführten Stellen über die Prosa von der hl. Eulalia und über die *urbanas cantilenas* des Thibaud de Vernon genügen, das Alter solcher vulgären *Laudes* der Heiligen auch in Frankreich zu beweisen; so wie in Deutschland die Prosen vom hl. Georg, hl. Petrus, hl. Gallus u. s. w. (vgl. die Anm. 151, 152; Koberstein, S. 67 — 69; — Hoffmann, Gesch. d. Kirchenl., S. 59) dafür zeugen.

156) Zwei dieser *Modi* hat Lachmann verbessert und strophisch abgetheilt in seinem Aufsatze über die Leiche abdrucken lassen, nämlich S. 431 den *Modus Liebinc*, und S. 432 den *Modus Ottinc* (vgl. auch Soltau, S. 22 — 25); die übrigen sind bei *Eccard*, *Quaternio*, *p.* 55, *In obitum Henrici II*; — ebenda, *In Conradum Salicum imp.*; — *p.* 59, *In Heribertum Archiep. Coloniens.*; — und bei Ebert, Ueberlieferungen, S. 79, *Modus Florum.* — Einem solchen *Modus* gehören auch höchst wahrscheinlich die so eben von Hrn. Ch. Lenormant in dem Leben des hl. Droctovaeus von dem Mönche Gislemar (a. d. 9ten Jh.) in den *Act. SS. ord. S. Bened. saec. I. p.* 252) entdeckten und in der *Bibliothèque de l'Ecole des chartes. Paris, Tome I. 4 livr. Mars-Avril* 1840. *p.* 321 — 335, bekannt gemachten Bruchstücke eines lateinischen rhythmischen Gedichtes (*Restitution d'un poëme barbare relatif à des événements du règne de Childebert I*) an, über deren Entdeckung Hr. L. sich also äussert: *A la première lecture de ce qui se rapporte à Childebert dans la vie de saint Droctovée, je fus frappé du retour fréquent des mêmes assonances: l'emphase des expressions m'avait mis sur la voie de la poésie; je reconnus d'abord des rimes, puis des divisions métriques;*

enfin, après un travail très-court, je parvins à restituer, sans changer pour ainsi dire un mot au texte que j'avais sous les yeux, une suite des strophes en latin barbare, composées dans le goût des plus anciennes proses de l'église catholique, et renfermant, avec l'éloge de Childebert et le récit de l'élévation de saint Germain au siège épiscopal de Paris, la narration de la campagne de Childebert en Espagne, et la description de l'église de Saint-Vincent qui fut plus tard Saint-Germain-des-Prés. Hr. L., der in diesen rhythmischen Zeilen die Reste eines mit der Begebenheit gleichzeitigen (?) Volksliedes aufgefunden haben will, glaubt, ganz consequent, es müsse aus vierzeiligen Strophen sieben- bis achtsylbiger Verse bestanden haben, nach welcher Ansicht er es auch zu restituieren versucht hat. Allein schon die *rimes croisées* (d. h. eigentlich nur die Reime der zweiten und vierten Zeilen; die ersten und dritten haben, wie er selbst bemerkt, nur eine sehr unregelmässige, also bloss zufällige, Assonanz), die er dadurch bekommen hat, hätten ihn bedenklich machen sollen; überdiess musste er dabei zu mehreren Ausnahmen und Freiheiten (z. B. fünf- bis sechszeiligen Strophen, dazwischen zweizeilige in den Cäsuren und am Ende reimende Alexandrinerstrophen, und *vers de mesures variées*) seine Zuflucht nehmen; kurz seine eigene Restitution spricht dafür, dass sich in diesen rhythmischen Zeilen zwar nicht die Reste eines eigentlichen Volksliedes, wohl aber, wie er selbst ganz richtig bemerkt hat, eines volksmässigen, nach Art der älteren Kirchenprosen verfassten Liedes (*Modus*) erhalten haben, das also aus zweitheiligen, am Ende (und manchmal auch in der Mitte, leoninisch) unmittelbar reimenden Langzeilen, von verschiedenem Rhythmus und in ungleichmässigen Strophen (deren richtige Abtheilung sich allein durch die zu Grunde liegende Melodie herstellen liesse), bestanden habe (ebenso besteht der berühmte *Rhythmus satyricus de temporibus Roberti regis* aus zweitheiligen, leoninisch gereimten Langzeilen, die nicht, wie Hr. L. will, in Strophen von vier kurzen oder Halbversen aufzulösen sind; wiewohl seine, auf die Wiederherstellung der Reime gegründeten Verbesserungsvorschläge alle Beachtung verdienen). Aber auch die Entdeckung und Wiederherstellung eines solchen, jedenfalls aus dem 9ten Jahrh. stammenden *Modus* ist noch wichtig und interessant genug, und es ist recht sehr zu wünschen, dass dieses Beispiel zur Auffindung ähnlicher Ueberreste alter volksmässiger Gedichte des lateinischen Mittelalters aneifere, woran besonders die in dieser Hinsicht noch so wenig untersuchten Hagiographen Ausbeute versprechen. In dieser Beziehung ist nicht nur Hrn. L's. Versuch durchaus lobens- und nachahmungswürdig, sondern auch die Absicht, in der er ihn bekannt gemacht hat, verdient Anerkennung und Beherzigung; so sagt er treffend: *J'ai voulu montrer aussi, par ces exemples, de quelle manière sûre et facile pourrait marcher un érudit qui se consacrerait à la recherche des monuments de la poésie latine rimée et populaire du moyen-âge. L'histoire de la poésie française, qui doit tant à ces essais, ne sera pas complète, tant que cette mine n'aura point été fouillée* (und das gilt wohl mehr oder minder von der Geschichte der Poesie aller übrigen europäischen Nationen im Mittelalter).

157) Der Leich von den beiden Heinrichen wurde ebenfalls zuerst von Eccard, a. a. O. p. 50, herausgegeben; seitdem öfter (z. B. von Soltau, S. 16 — 19), am besten, wie immer, von Lachmann, in den Jahrbüchern des deutschen Reichs unter dem Sächs. Hause. hgg. v. L. Ranke. Bd. I. Abtheil. 2, Jahrb. d. d. R. unter der Herrschaft König Otto's I. 936 bis 951. Von Rud. Anast. Köpke. Berlin 1838. S. 98

bis 98, Excurs 6: „In diesem Leich haben die Strophen 4, 4, 8, 3, 3, 4, 3, 3 Langzeilen, in dem auf den hl. Georg 5, 5, 5, 6, 6, 6, 9, 9, 9" (der erstere also etwa nach zwei wiederholten und wiederaufgenommenen, der letztere nach drei nacheinander abgesungenen Chorälen?).

158) Darauf deuten schon die Ueberschriften, welche immer die Melodie, als die Hauptsache, angeben, und der Name selbst, den die meisten dieser Gedichte führen, wie *Modus Ottinc*, *Modus Liebinc*, *Modus Florum* (so wie noch heutzutage bei den Volksliedern *im Ton* u. s. w.), und es genügte daher meist, den allbekannten *Modus* nur so zu bezeichnen, oder höchstens auch die Anfänge in Neumen oder Noten beizufügen (das lateinische *Modus* wurde also genau in der Doppelbedeutung des griechischen *νόμος* gebraucht, für Tonarten, und eine Art dithyrambischer Lieder ohne eigentlich strophische Wiederkehr). So heisst es in den Gedichten selbst, z. B. im *Modus Ottinc: quem hic modus refert; — In Conradum Sal. Imp.* (bei Eccard, *p.* 56): *Melos cuncti concinnantes.....; — In Heribertum Archiep. Colon.* (ebenda, p. 59): *Fibris cordis, caute tentis, melos concinnamus.....; — Modus Florum* (bei Ebert, S. 79): *Mendosam quam cantilenam ago, puerulis commendatam dabo quo modulos per mendaces risum auditoribus ingentem ferant.* Selbst noch von dem, schon eigentlich strophisch gebauten Lied auf Heinrich II. bemerkt J. Grimm (Lat. Ged., S. XLIV), dass ihm wahrscheinlich eine bestimmte Melodie unterlag. — Daher sagte schon Beda, in der oben, S. 84, angeführten Stelle von dergleichen nach der Melodie verfertigten Gedichten, im Gegensatz zu den eigentlich metrischen und kunstmässigen: *sed sono et ipsa modulatione ducente.*

159) Wie z. B. der *Modus Carelmanninc* und *Lydius Charromannicus* trotz verschiedenem Rhythmus nach derselben Melodie gingen (vgl. Lachmann, Ueber die Leiche, S. 430).

160) Mit Beziehung auf dieses, nie ganz verwischte volksthümliche Element der Psalmodie heisst es z. B. von den *uuiniliooh*, *seculares cantilenas; psalmos vulgares, seculares; plebejos psalmos* (nicht *hymnos*): *cantica rustica et inepta* (vgl. Graff, Althd. Sprachsch. II. S. 199, unter *Lud*; — und Massmann, a. a. O., S. 11), was ganz auch auf die obigen Gedichte passt, und ihre beiden Grundelemente, das kirchlich-melodische und volksmässig-formelle, treffend bezeichnet.

161) Es dürfte wohl von den Mysterien und Mirakeln überhaupt gelten, was von dieses Hilarius *Ludus super iconia sancti Nicolai* Hr. v. Monmerqué (*Theâtre franç. au moyen-âge, p.* 159) bemerkt hat: *Les rituels des XIe et XIIe siècles contiennent en effet une prose en l'honneur de saint Nicolas, où sont célébrées les merveilles qu'on se plaisait à attribuer ce à saint, comme autant de faits certains et authentiques. De cette prose il n'y avait plus qu'un pas à faire pour donner à ces miracles une forme dramatique: au XIIe siècle* Hilaire, *disciple d'*Abélard, *et un moine de l'abbaye de Saint-Benoit-sur-Loire, dont le nom est inconnu, composèrent des mystères latins sur les principaux événemens de la vie de saint Nicolas. Ces pièces étaient représentées dans les églises, au milieu des offices divins; elles sont écrites en vers rimés, dont la latinité semble calquée sur le langage vulgaire: c'est du roman mis en bas latin, tel qu'on le parlait alors dans les cloitres.* Diese kirchlichen Volksdramen sind

wohl zunächst aus den Prosen und *Epistolis farcitis* (vgl. Anm. 150), den geistlichen Volksballaden, hervorgegangen.

162) Dieses Lai hat genau die Sequenzenform, und unterscheidet sich durch den nicht gleichförmig durchgeführten Strophenbau und durchaus unmittelbar gebundene Reime so auffallend von den übrigen Gedichten Thibaud's in der höfisch-kunstmässigen Form, dass, wenn er es auch nicht selbst *un lai* genannt hätte, man es doch nimmer für eine *Chanson*, für ein eigentliches Kunstlied hätte ansehen können. Diess hat selbst De la Ravallière gefühlt, wiewohl er aus Unkenntniss der wahren Genesis dieser Laisform dadurch nur zu einer falschen Folgerung verleitet wurde; er sagt nämlich in der Anmerkung dazu: *Quoique cette pièce de vers ne soit point divisée par strophes ou couplets* (?) *je n'hésite point* (!) *de la mettre au rang des Chansons* (!), *parce qu'il est constant, que l'on chantoit les lais* (allerdings, und gerade deshalb musste es in Strophen abgefasst sein; allein nur mit Hülfe der Melodie, nach welcher es abgefasst war, und die leider nicht erhalten zu sein scheint, liesse sich dessen Abtheilung mit Sicherheit bestimmen). *Celuici peut passer pour une paraphrase du De profundis.* — Selbst noch der treffliche Diez (Poesie der Troubadours S. 251 und 255), dem jedoch nur diess eine Beispiel eines lyrischen Lai aus der Zeit der höfischen Kunstlyrik bekannt geworden zu sein scheint, liess sich durch diese Ungleichheit der Strophen irre führen, und hält danach das lyrische Lai für ein strophenloses Singgedicht mit unverschränkten Reimen, an welcher Definition das erste Merkmal (strophenlos), wie gesagt, ganz falsch ist (ist ja doch ein strophenloses Singgedicht eine Contradictio in adjecto), und auch das letztere (mit unverschränkten Reimen) nur von den ältesten Gedichten der Art gilt, in denen überhaupt der volksmässige Charakter noch reiner bewahrt und daher allerdings die unverschränkte Reimbindung (*rimes plates*) noch vorherrschend ist, was abermals für meine Ansicht von dem Ursprung und der wahren Natur dieser Laisformen zeugt.

163) Wahrscheinlich ist dieser Ernoul derselbe Dichter, den Laborde in seinem *Essai sur la musique*, *II. p.* 156, unter dem Namen Arnould le Viélleux als den Verfasser von drei *Chansons* aufführt. — Dessen *Lai* befindet sich in dem *Ms. de la bibl. du Roi*, *supplément françois*, *No.* 184, *fol.* 61 *v°*, *avec musique*, *XIIIe siècle*; die grösseren Absätze oder Hauptabtheilungen sind durch verzierte Anfangsbuchstaben (*lettres tourneures*) bezeichnet, übrigens aber ist das Gedicht, wie gewöhnlich, in continuo wie Prosa geschrieben und über einigen Zeilen mit Musiknoten versehen. Ich habe die beiden ersten grösseren Absätze getreu nach der Abschrift des Herrn Michel und mit dessen Bemerkungen in Beziehung auf das Anfangen und Aufhören der notierten Melodien mitgetheilt (Hr. M. hat diese grösseren Absätze *Couplets* genannt; ich habe sie durch I und II bezeichnet); nur habe ich versucht, sie nach der angedeuteten Musik und den Reimreihen strophisch unterzutheilen, indem ich den Beginn einer neuen Reimreihe (und daher auch wahrscheinlich einer anderen Melodie oder veränderten Modulation) durch Anfangsbuchstaben in Uncialschrift bezeichnete, die zusammengehörigen Reimsätze (die daher nach derselben Melodie gingen) aber durch gewöhnliche grosse Anfangsbuchstaben von einander unterschied. Daraus ergibt sich, dass meist zwei (manchmal auch drei; wie in II in der ersten und dritten Reimreihe) Reimsätze (oder, in dieser Beziehung, Halbstrophen) nach derselben Melodie gingen, dass auch in den einzelnen

Reimsätzen selber die Zweitheiligkeit vorherrschte, dass schon dagewesene Reimreihen (und daher auch die Melodien) wieder aufgenommen wurden (wie in II die vierte Reimreihe der zweiten ganz gleich gebaut ist, und daher auch keine Musiknoten hat, weil die Melodie der zweiten wiederholt wurde), und dass die beiden grösseren Absätze durch gleiche Schlusskadenzen (vierzeilige, mit der letzten Zeile des unmittelbar vorhergehenden Reimsatzes und untereinander einreimige, die also wahrscheinlich nur eine ritornellartige Wiederholung des Schlusses der letzten Melodie dieses Absatzes waren) dreitheilig abschlossen (auch diese Schlusskadenzen habe ich durch einen grossen Anfangsbuchstaben bezeichnet). Aber nicht nur die grösseren Absätze sind im Ganzen sehr ungleich; sondern jeder zerfällt wieder in sowohl der Dimension als der Reimstellung nach verschiedenartige Reimreihen (Strophen); die *rimes plates* und *rimes couées* (fast der ganze zweite Absatz ist in Strophen mit *rime couée*, theils in normalen, theils mit drei und vier Strophenzeilen vor den Refrainzeilen) herrschen vor, wiewohl auch schon eigentliche *rimes croisées* (wie in dem grössten Theile des ersten Absatzes) vorkommen. Die Reime sind schon meist weiblich (aber nur ein paarmal regelmässig mit männlichen wechselnd, *mélangées*, wie in II die erste und dritte Reimreihe) und die Verse durchaus sechs- oder achtsylbig. — Aus dieser Probe lässt sich daher schon abnehmen, dass auch in diesem Lai die charakteristischen Merkmale der Sequenzenform sich finden, und man könnte jeden der grösseren Absätze mit einer kleineren Seqnenz vergleichen.

164) So enthält z. B. die Handschr. 6812 der k. Bibl. zu Paris den allegorisch-satyrisch-paränetischen *Roman de Fauvel* (verfasst zwischen 1310 u. 1314) untermischt mit vielen, aber durchaus geistlichen oder volksmässigen lateinischen, französischen, oder halb latein. halb französ. Gesängen, unter welchen auch mehrere *Lais*, und zwar zunächst mit den *Proses* zusammengestellt, vorkommen, wie aus folgender Inhaltsangabe dieses Theils der Handschr. bei Hrn. P. Paris (*Les Mss. fr. de la bibl. du Roi, I. p.* 305) erhellt: *En ce volume sunt contenuz: le premier et le secont livre de Fauvel, et parmi les II. livres sunt escripz et notez les moteiz. lais. proses. balades. rondeaux. respons. antenes. et versez qui s'ensuivent. — Suit la table de 24 motets à trebles; de 27 proses et lais; de 13 rondeaux, ballades et refrains de chansons; enfin de 52 alleluyes, antenes, respons, ygnés (sans doute pour ymnes) et versez.* Und p. 321: *Ci s'ensuivent sotes chançons que ceus qui font le chalivali chantent parmi les rues, et puis après trouvera-on la lai des Hellequines* (vgl. ebenda, p. 322 — 325, über die *Mesnie Hellequin*; — dazu Grimm, Deutsche Mythologie, S. 527; — Michel, *Théâtre françois au moyen-âge, p.* 73 — 76).

165) So z. B. in folgenden Stellen, wobei jedoch nicht zu übersehen ist, dass die provenzalischen in Bearbeitungen nordfranzösischer Originale vorkommen:

Apres si levon li *juglar;*
. . . .
Qui saup novella violadura,
Ni canzo, ni *descort*, ni *lais*,
Al plus que poc, avan si trais
(*Roman de Flamenca*, bei Raynouard, *Lex. rom. I. p.* 9; vgl. oben S. 51).

Chanson e *lais*, *descortz* e vers,
Serventes et autres cantars
Sapia plus que nuls *joglars*
(ebenda, p. 21).

E'ls *joglar*, que son el palais,
Violon descortz e sons e lais
E dansas et cansonz de gesta
(*Roman de Jaufre*, ebenda, p. 161).

Il monte le soir as kerniax,
Et atrempe ses chalemiax,
Et ses buisines et ses cors:
Une ore dit *laiz et descors*,
Et sonnez douz de controvaille
As estives de Cornoaille
(*Roman de la Rose*, *v.* 3911, angeführt von Roquefort, *Gloss.* unter *Descors*, der, wohl ganz willkürlich, *Descors* also definiert: *Espèce de poésie, de chanson à refrain*).

Zu dieser Stelle gibt Herr P. Paris im *Bulletin du Bibliophile*, *2e série*, *No.* 7, *Septembre* 1836, *p.* 245, folgende Varianten:

Une fois dit lais et descors,
Et sons nouviaus de Cournouaille;
A ses calemiaus soffle et taille.

Un heure dit *chans de descors*,
Et sons nouveaux de contretaille
Aus chalemeaus de Cornouaille.

Jedenfalls ist in diesen Stellen mehr von den Weisen, von den Melodien die Rede, und zwar von volksmässigen, ja in der ersten offenbar auch von Volksballaden (s. oben, S. 51), und in der letzten scheinen vorzugsweise kornische Weisen gemeint zu sein.

166) So heisst es z. B. in einem solchen lyrischen Lai, das auch noch dadurch merkwürdig ist, dass es gleichen Titel mit einem berühmten epischen trägt, nämlich *Li Lais du kievre foel*, mit welchem es jedoch sonst nichts gemein hat, da selbst die Pflanze, wovon diese beiden Lais benannt sind, in dem lyrischen anders (allgemeiner, nur als süsser und besser duftend als sonst eine Pflanze) gedeutet wird, und das lyrische nur eine ganz allgemein gehaltene verliebte Tändelei ist (vielleicht trägt es diesen Namen nur, weil es nach der Weise des auch jenem epischen zu Grunde liegenden Volksliedes vom Geissblatte gemacht wurde):

Par cortoisie despuel
vilonie et tot orguel,
car che k'ont chaschié mi oel
le me font metre sos suell.
.i. *lai* j'acuel:
c'est del *kievre fuel*.
comencier voil

com cil ki mais ne me deul
des maus dont doloir me suel;
mais chi en recuel.

Amie, je vos *salu*
ens mon lai premierement;
doce amie, *mon salu*
prendés au comencement,
car molt m'a vers vos valu
ke si deboinairement
vos a de m'amor chalu;
je fuisse mort autrement

(*Ms. du Roi, supplément franç. No.* 184. — *XIIIe siècle — fol.* 66 *r°, avec musique.* — Mitgetheilt von Herrn Fr. Michel. — Bemerkenswerth ist, dass in diesem Lai schon die letzte Reimreihe der ersten ganz gleich gebaut ist, was später von den Rethorikern zur Regel erhoben wurde).

167) Daher ist in der Folge *Complainte* und *Lai* fast synonym geworden; wie z. B. in Bastero's *Crusca proenzal*, unter *Lai*, = *Lamenti*; — und bei Chaucer:

And in a lettre wrote he all his sorwe,
In manere of a *complaint or a lay*,
Unto his faire, freshe lady May
(*Canterbury Tales*, *Marchantes Tale*, *v.* 9754).

He was dispeired; nothing dorst he say,
Sauf in his songes somwhat would he wray
His wo, as in a general complaining;
He said he loved, and was belowed nothing.
Of *swiche matere made he many layes*,
Songes, *compleintes*, roundels, virelayes
(ebenda, *Frankeleines Tale*, *v.* 11255).

So haben unter den späteren Eustache Deschamps, Froissart, Alain Chartier u. A. verliebte *Complaintes* und selbst Todtenklagen (wie z. B. der erste sein *Lay du très bon connestable Bertrand du Guesclin*, in seinen *Poésies*, *p.* 151) in der Laisform gemacht, ja auch politische *Complaintes* finden sich in dieser Form, wie z. B. *The Song of the Church* (*Istud canticum factum fuit an.* 1256 *supra desolatione Ecclesiae anglicanae*), ein anglo-normandisches Lai in Wright's *Polit. Songs*, *p.* 42; u. s. w.

168) Man vgl. über Guillaume de Machault die von Roquefort, *État*, *p.* 105, gegebenen Nachweisungen (hiezu noch Sinner, *Catal. mss. bibl. Bernens. Tom. III. p.* 408—409). Wie weit sich der Ruf dieses *grant réthorique de nouvelle fourme* verbreitet hatte, ersieht man unter anderm aus folgender Stelle des berühmten Briefes des Marques de Santillana: *Michaute escribió asi mismo un grant libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolais, e asonó muchos dellos* (d. i. setzte selbst viele davon in Musik); denn dass der Marquis hier unseren Machault im Sinne gehabt hat, und nicht Pierre Michault, wie Sanchez (I. p. 66) will, erhellt schon aus der chronologischen Stel-

lung desselben unmittelbar nach den Verfassern des *Roman de la Rose* und vor Otho de Grantson und Alen Charrotier, während P. Michault erst um 1466 lebte (der Marquis aber starb bekanntlich 1458) und, meines Wissens, nur durch seine *Complainte sur la mort de la Comtesse de Charrolois* und seine halb in Prosa halb in Versen geschriebene *Dance aux Avengles* (vgl. Roquefort, *Gloss.*, *Table des auteurs*, *p.* 766; — und André van Hasselt, *Essai sur l'hist. de la poésie franç. en Belgique. Bruxelles* 1838. 4. *p.* 123 — 124) bekannt wurde, aber keine lyrischen Gedichte der oben bezeichneten Art hinterliess (*Michaute* für *Machaute* könnte, wenn es nicht verlesen ist, leicht ein Fehler der Copisten sein, denen der später lebende Michault bekannter war, als der ein Jahrhundert früher, um 1370, verstorbene Machault). Der Abbé Rive führt in seiner oben erwähnten Beschreibung einer die Poesien des Machault enthaltenden Hs. des Duc de la Vallière die Titel mehrerer seiner *Lais* an, wie *Lay mortel*, *Lay de la Fonteinne*, *adressé à la Ste Vierge*, *Lay de Confort*, *Lay de Bonne Esperance*, *Lay de Plour*, *Lay de la Souscie*, *Lay de la Rose* u. s. w. — Die nun auf der k. Bibl. zu Paris befindlichen Hss. *no.* 7609 und *supplém. franç. no.* 43 enthalten M.'s Poesien und darunter sehr viele Lais und auch mehrere mit den Melodien. Aus der ersteren dieser Hss. hat Hr. Bottée de Toulmon (a. a. O.) die erste Strophe (*le premier couplet*) eines seiner Lais, *J'aim la flour* u. s. w., mit der Melodie im Original und in der Transposition (*traduction*) gegeben (danach auch von Hrn. Hofrath v. Kiesewetter in der Leipziger allgem. musik. Zeitung, 1838, musikal. Beil. No. 12, mitgetheilt). — Aus beiden Hss. hat auch mir mein unermüdlicher Freund Hr. Fr. Michel mehrere Proben von M.'s Lais mitgetheilt; hiervon gebe ich im Anhang, No. XVa, die ersten drei Strophen eines melodierten Lai genau nach der Hs. als Muster der Schreibweise, und mit darunter gesetzter strophischer Auflösung; und No. XVb ein vollständiges Lai, bei welchem zwar die Melodie sich nicht notiert vorfand, das aber ein schon allen Regeln der Präceptisten entsprechendes Beispiel eines *parfait lai d'amours* gewährt. — Uebrigens scheint es mir bemerkenswerth, dass — diesen und den übrigen mir zugekommenen Proben nach zu urtheilen — in den Lais des Machault die Strophen mit *rime couée* noch die bei weitem vorherrschende Reimweise sind.

169) Es ist nicht unmerkwürdig, dass selbst die damals gangbare falsche etymologische Ableitung der Wörter *Lay* und *Virelay* von *laicus* (λαός) dafür zu sprechen scheint, als hätte man noch zu jener Zeit eine dunkle Ahnung von dem volksthümlichen Ursprunge dieser Formen und der ursprünglichen Bedeutung ihrer Namen gehabt; so heisst es z. B. bei Henry de Croy (*fol. a iiij. r°*, — von Borel in seinem *Dict. des termes du vieux franç.*, unter *Virelais*, wörtlich nachgeschrieben): *Autre taille de rondeaulx doubles qui se nomment simples virlais pour ce que gens lais les mettent en leurs chansons rurales* (Henry de Croy erwähnt übrigens der Lais nur nebenbei und würdigt sie keines besonderen Abschnittes mehr). — Und Sibillet sagt noch (p. 191): *Virlay est vers lyrique ou laïque, c'est à dire populaire.* Wiewohl derselbe andrerseits durch die zu seiner Zeit schon präponderierende humanistische Richtung gegen das Einheimisch-Volksthümliche so verblendet war, dass er an einer anderen Stelle (p. 139) mit pedantischer Befangenheit den Ursprung und das Muster der Laisform bei Griechen und Römern sucht: *Car à vray dire, les petits vers Trochaïques,*

que tu lys aux Tragedies Grecques et Latines, sont le patron, auquel les anciens ont formé le Lay et Virelay u. s. w.

170) Herr Prof. D. Massmann hat mir folgende Notiz gütigst mitgetheilt: „der Cod. $\frac{42}{8}$ (Pg. 13 — 14 Jh.) der Grazer Universitätsbibl. enthält ein lateinisches Psalterium mit rothen deutschen Randbemerkungen über die Entstehung der einzelnen Psalmen. Während bei den übrigen Psalmen *salm*, *gebet* steht, heisst es zu Ps. XIV: *Den leich wissaget dauit von got daz er di menscheit an sich solt nemen daz sol wir gelouben.*" Also wie *modus* und *canticum* (s. Lachmann, S. 424) wird hier selbst *psalmus* durch *leich* gegeben; schwerlich wird man aber auch *hymnus* dadurch übersetzt finden. — Uebrigens wurden *Lai* und *Leich* auch von dem Gesang der Instrumente, d. i. von den auf ihnen gespielten Sangweisen gebraucht.

171) So sagt auch W. Wackernagel, Die Verdienste der Schweizer um die deutsche Lit. Basel 1833. 8. S. 11: „Gleich zu Anfange, noch geraume Zeit vor 1190, sehen wir eine der beliebtesten Formen der mittelhochdeutschen Poesie, die sogenannten *leiche*, in dem Lande westlich der Reuss, zu Engelberg oder zu Muri, ihren Ursprung nehmen: man ahmte damit eine Art des lateinischen Kirchengesanges nach, die Sequenzen, die einige Jahrhunderte früher waren zu St. Gallen von Notker Balbulus erfunden worden." — Denn einer der ältesten Leiche (der älteste bekannte in der schon ausgebildeteren strophischen Form der späteren Sequenzen; — die noch älteren Leiche, wie der halb lateinische halb deutsche von den beiden Heinrichen, der vom hl. Georg, sind noch in der Form der älteren Prosen; vgl. Lachmann, Ueber Singen und Sagen, S. 4; und oben S. 118), ein Marienleich, fand sich sogar noch mit der Ueberschrift *Sequentia de Sa Maria* in Schweizer Kirchenbüchern zu Muri und Engelberg (vgl. W. Wackernagel Altd. Lesebuch, Sp. 273). — So singt Tristan auch lateinische Leiche, und Isot fidelte Leiche *von san Zê und san Dinise* (s. Gottfried von Strassburg, Tristan, V. 3626, 8066); — in der Lambacher Hs. der Wiener Hofbibl., welche Johann's, des Mönchs von Salzburg, bekannte Uebersetzungen lateinischer Kirchenlieder, besonders Sequenzen, enthält, heisst es in der Ueberschrift (*fol.* 107): *Dy sequenczen hat ein gelertter herr her Johanns ain Munich gemacht..... vnnser lieben frawen der mueter Marie zu geleichet* u. s. w. (vgl. meine Beschreibung dieser Hs. in den Altd. Blättern, II. S. 311 — 316); — und noch Frauenlob's berühmte Paraphrase des *Canticum canticorum* ist ein Leich (Marienleich), und sowohl dieser als seine beiden andern Leiche, der Kreuzesleich und Minnenleich, haben noch den kirchlichen Refrain der Antiphonen, *Evovae* (vgl. Anm. 22). Ja „die Handschriften setzen den Namen (*leich*) meist nur zu den geistlichen Gedichten dieser Art" (Lachmann, S. 421).

172) So eben erhalte ich des Hrn. Prof. v. d. Hagen längst erwartete Ausgabe der Minnesinger; man vgl. seine Bemerkungen über die Leichform in der Vorrede zum ersten Theil, S. XXXIV — XXXVIII (vgl. auch Thl. IV. S. 399, 432 — 433, 735 — 736, 741) und Hrn. Prof. Fischer's über die Sangweisen der Leiche in Thl. IV. S. 861 — 862, besonders aber die beiden aus der Jenaer Hs. mitgetheilten Leichmelodien (zu den Leichen des Wilden Alexander, und Hermann des Damen, in den Sangweisen, S. 785 — 790, und 832 — 839). So charakterisiert der Erstere die Leich-

form: „Dieser Leich, in seinen rasch wechselnden Bewegungen und hoch auf- und absteigenden Tonläufen des begleitenden Saitenspiels (wie Liechtenstein ihn beschreibt) gehört wohl zu den ältesten Verbindungen des volksmässigen Sanges mit dem Kirchengesange.... So sehen wir auch diese, so nahe mit den Reimpaaren, wie mit der einfachen Stanze der Erzählung verbundene, ja der Prosa sich nähernde eigenthümliche Dichtart aufs manigfaltigste und kunstreichste ausgebildet; und obgleich sie, bei ihrer ursprünglich loseren, auch durch häufiges Ueberlaufen der Sätze freier sich fortspinnenden Gestaltung, und entsprechender Unbeschränktheit des Inhalts bis zur Stegreifdichtung, der streng geschlossenen Strophe und ihrem gemessenen Inhalte gegenüber, fast jedesmal auf andere Weise gegliedert erscheint, so haben doch einzelne Dichter auch hier etwas Festes durch Wiederholung der gleichen Form ausgedrückt“ u. s. w. — Und Prof. Fischer bemerkt über die Leiche und ihre Sangweisen: „Es ist in ihnen keine eigentliche strophische Form in der obigen dreitheiligen Art (der Kunstlieder), sondern sie bestehen aus mancherlei kürzeren und längeren, meist zweitheiligen, den beiden Stollen ähnlichen Reimsätzen. Ein solches Gedicht verlangt eine Durchcomposition, und so finden wir auch diese Lieder durchcomponiert. Doch ist dabei die von uns oben angegebene Weise beobachtet, dass durch die Musik nun eine gewisse grössere Abtheilung in das Ganze gebracht ist..... Wollen wir, der musikalischen Anlage nach, diese Gedichte mit etwas noch jetzt unter uns Lebendem vergleichen, so wäre es die Composition des Herr Gott dich loben wir“ (man vgl. damit was ich, Anm. 116, von diesem Ambrosianischen Lobgesange im Verhältniss zu den Sequenzen gesagt habe). — Auch hat Hr. Prof. v. d. Hagen im IV. Theil, S. 579 — 580, das *Lai du kievre foel* (vgl. Anm. 166) nach der Berner Hs. 389, 4 (vgl. Jubinal, *Rapport etc. p. 20*) ganz mitgetheilt, und (S. 581) mit den künstlicheren Leichen von Rotenburg, Gutenburg u. A. verglichen, so wie er Aehnlichkeit zwischen den *Lais accordants* im Prosaroman von Tristan und den Leichen von Gliers findet. — Ueberhaupt enthält der Aufsatz über Gottfried von Strassburg viel Interessantes über altfranzösische Poesie und insbesondere auch über die epischen Lais.

173) Vielleicht waren die Leiche zur Harfe, die König Rother seine Waffengefährten lehrte, solche Volksweisen, *lais de harpe* (s. das Gedicht v. König Rother, V. 171 — 175, u. 2510 — 2526; und Weber, *metrical Romances*, *Vol. III. Gloss.* unter *Lay*, sagt mit Beziehung auf diese Stellen: *In ancient German a* leich *means a song or metrical composition*, *and is used exactly in the same manner as* lay *in French and English. So in the poem of king Rother etc.* — Schon J. Grimm (Ueber den altd. Meistergesang, S. 67 — 68) sagte von den Leichen: „Dafür könnte man die Leiche eine Ausweichung in die Volkspoesie nennen“, und wenn er beschränkend hinzufügt: „nur nicht ihrer Form, sondern ihres Inhalts wegen“, so haben wir gesehen, dass selbst von der Form der lyrischen höfischen Leiche diese Beschränkung nicht ganz nöthig war, da auch diese, wenigstens dem Principe nach, eine halb volks- halb kunstmässige ist.

174) Solche laisförmige Gedichte (ausser den in den Anm. 150 und 153 erwähnten noch mehr prosenartigen) sind z. B. im Englischen *A song on Death*, halb lateinisch halb englisch, aus dem Ende des 14ten Jahrh. in *Reliquiae antiquae*, *No. III. p.* 138 — 139; der mit

anglo-normandischen Zeilen untermischte englische, politisch-religiöse *Song on the King's (Edward's II) breaking his confirmation of Magna Charta*, 1311, in WRIGHT's *Polit. Songs*, *p.* 253; — im Walisischen *Awdyl i Ddwu (a divine ode)* von GRUFUDD AB YR YNAD COCH (1260 — 1300); in der *Myvyrian Archaiology*, *I. p.* 400; *I Ddwu (To God)* von GRUFFUDD AP MAREDUDD (1290 — 1340), ebenda p. 470; *A Gant yr Odlau Hynn (a pious ode)* von DAVYDD Y COED (1300—1350), ebenda, p. 532; — im Italienischen Gedichte von FEDERIGO II. *Imp.*, JACOPO A GIACOMINO PUGLIESI DA PRATO, und NOTARO JACOPO DA LENTINO in den *Poeti del primo secolo della lingua ital. Firenze* 1816. *Vol. I. p.* 58, 235 und 265 u. s. w. — Uebrigens hat schon SIMROCK in den Erläuterungen zu den Gedichten WALTHER's VON DER VOGELWEIDE, Thl. I. S. 174, bemerkt, dass unsere heutigen Cantaten mit den Leichen die grösste Aehnlichkeit haben und vielleicht geschichtlich zusammenhangen.

ANHANG.

I.

LE LAI DU CORN,

et

LE FABLIAU DU MANTEL MAUTAILLÉ;

publiés, pour la première fois, d'après les manuscrits d'Oxford et de Paris,

par

M. FRANCISQUE MICHEL,

chevalier de la légion d'honneur, professeur de littérature étrangère à Bordeaux, etc.

I[a].

LE LAI DU CORN.

(*Ms. de la biblioth. Bodléienne, Oxford, no.* 1687, *ou fonds de Digby, no.* 86, *fol.* 105[a] — 109[c]. — *Vgl. die Beschreibung der Hs. bei Warton, vol. II. p.* 434 — 436. — *Vgl. auch Anm.* 13.)

De vne auenture qui auint
A la court al bon re qui tint
Bretaine et Engletere quite
Si cum lem treue escrite.
5 Li bons reis Arzurs teneit
A Karliun, cum lem diseit,
Wne feste, ki mout couste,
A vn iour de pentecouste.
Mout esteit riche la feste,
10 Si cum counte nostre geste;
Kar trente mile cheualer
I sitrent cel iour au manger,
E trente mile puceles,
Qui dames, ki dammaiseles.
15 Ceo fust grant meruaille,
Checun out sa paraille;

Cil ki ne auoit espouse
Manioyt oueke sa touse,
Sa serour ou sa amie:
20 Ceo fu grant curteisie.
Li rois auoit maunde
Par treitout soun barne: *fol.* 105*b*
Des par tot en Bretaingne
De si ki en Alemaingne,
25 De la cite de Boillaunde
Aual deske en Irelaunde,
Li rois par cumparage
Ad maunde soun barnage,
Qui ad la soluscioun
30 Soient ad Karlioun.
Touz vindrent ad cel iour
Li grant et li menour;
Mes heinz ki il heient mange
Serount touz corouee,
35 Kar as vous vn dauncel
Mout auenaunt et bel
Sour vn cheual coraunt
El paleis vint eraunt;
En sa main tent vn cor
40 A quatre bendes de or.
Li corn estoit de iueure
Entaillez de trifure,
Peres .j. out assises
Qui en le or furent mises,
45 Bericles et sardoines
E riches calcedoines;
Il fust fest de ollifaunt.
Ounkes ne ui si graunt
Ne si fort ne si bel.
50 Desus out vn anel
Neele ad argent;
Eschieles .j. out cent
Petitettes de or fin.
En le tens Constentin,
55 Les .j. fist vne fee 105c
Qui preuz ert et senee,
E le corn destina
Si cum vous orrez ia.
Qui sour le corn ferroit
60 Wn petit de soun doit,

Ses eschelettes cent
Sounent taunt doucement
Qui harpe ne uiele
Ne deduit de pucele
65 Ne serreine de mer
Nest tele a escouter;
Aunceis vendreit vns houm
Wne lue a peoun,
Qui teust lour oie,
70 Qui loie tout sen oubblie.
Li mes el palais uint
Oueke le corn quil tint;
Il vist le grant barnage
Tout plein de vassilage,
75 En sa main le corn prent
Qui a soun col lui pent,
Il le leua en haut,
Weitu fu de vn bliant,
De sour le corn feri,
80 Le paleis retendi,
Les eschelettes sonerent
E si se cuncorderent
Qui tout li cheualer
En lesent le manier.
85 Ounke ni out damaisele
Qui regarde esquiele,
Ne taunt cointe eschanun
Qui serue de peissun 105d
Ne ki porte mazerin
90 Ne grant coupe de or fin,
Dart vin ne clare,
Burgerastre ne erbe,
Qui puisse aler auaunt:
Cil qui le tent lespaunt;
95 Ne taunt fort senescal,
Taunt pruz ne tauut uassal,
Qui ne checo ou chauncele
Pur quei quil esquiele.
Cil ki taille le pain,
100 Il retaille sa main.
Del corn sount esbai,
Tout ount mis en oumbli;
Pur le corn escouter
Lesent touz le parler.

105 Li riches rois Arzurs
Fu pur le corn si muz,
E li counte et li roi
En .j. furent si coi
Qui vn soul ni parla.
110 Li mes al roi ala,
Al roi en ua erraunt,
En sa main le holifaunt;
Il conust les .x. rois
As plus riches cunrois,
115 Entour le roi Artu,
Fu pur le corn emmu.
Li mes lareisouna
E bel le salua,
Si lui dist en riaunt,
120 Ki vallet auenaunt:
„Cil Deus ki meint en haut, 106a
Rois Arzurs, il vous saut
E tout voustre barne
Qui ci voi assemble!“
125 Arzurs lui respoundi:
„Il vous doint ioie ausi!“
„Sire“, li meslin dist
Ore me oiez vn petit.
De Moraine li rois,
130 Qui pruz est et curtois,
Wous enueie cest cor
Qui il prist en soun tresor,
Par .i. teus couenauns,
En oiez ses talauns,
135 Qui gre nel en sachez
Ne mal nel en uoillez.“
„Amis“, ceo dist li rois,
„Ti sires est curtois;
E ieo prendrai le cor
140 A quatre bendes de or,
Qui gre nel en sauerai,
Ne mal nel en uodrai.“
Li rois Arzurs le prent,
Kar li vassaus lui tent;
145 A sa coupe de or fin
Lui fest doner le vin,
Puis Arzurs si le apele:
„Tenez ceste esquiele,

Deuaunt moi vous seez;
150 Mangez et si beuez.
Quant ieo mange auerai,
Cheualer vous ferrai,
E cent liures de or fin
Vous durai le matin.“ 106b
155 Cil respount en riaunt:
„Ne estroit pas auenaunt
Qui au table au cheualer
Maniasent esquier;
Al oustel men irrai,
160 Si me reposirai.
Quant seroie cunreiez,
Weitu et assemez,
A vous repeirerai,
Ma promese prendrai.“
165 A taunt si le lessa
Li mes, si sen turna;
De la ville est issuz,
Crient ki il ne soie seguz.
Li rois fu el paleis,
170 Si pensiffs ne fu meis,
Entour lui soun barne
Deuaunt lui assemble;
Le corn tint par lanel,
Ounkes ne uist si bel;
175 Il le monstre Gaunein
E Giflet et Iuuein.
Li autre uint iure
Ount le corn esgarde,
E trestout li baroun
180 Entour et enuiroun.
Li rois reprent le corn
E uist lettres en lor
Neeles de argent,
Dist a soun chaunberlens:
185 „Ten cest corn en ta main,
Monstrez le moun chapelein;
Ces lettres me lirra: 106c
Sauer ueil quil .j. a.“
Le chaunberlens le prent,
190 Au chapelein le tent;
E cil les lettres list.
Quant les vist, si sen rist;

Il apele le roy:
„Sire, entendez a moi,
195 Senpres en voustre oraille
Vous dirai tele meruaille
Qui ounke en Engletere
Ne en nule autre tere
Ne fust si graunde oie
200 Meñ*) nest luis ki ore le die."
Li rois pas ne demere,
Aunceis afiche et iure
Qui, oiaunt tous, le dirra
Qui sis barnez lorra,
205 Dames et damaiseles
E les gentils puceles
Qui ci sount assemblees
Des estraunges countrees.
„Chose taunt desiree,"
210 Dist le rois, „nert celee."
Checun sen esioy
Quant il del roi oy
Qui il treitent orrount
Qui les lettres dirrount;
215 Mes tel sen esioi
Qui puis se repenti,
E tel en fust mout lez
Qui pus en fust irrez.
E dist li chapeleins,
220 Qui nert fous ne vilains: 106d
„Si ieo here cru,
Hui ne sereit lu
Ceo quil .j. ad escrit
Ne ki la lettre dist;
225 Mes quant vous le volez,
Tout en apert lorrez.
Ceo vous maunde Mangounz
De Moraine, li blounz:
Cest corn fist vne fee
230 Daumponeuse erree,
E le corn destina
Qui ia houme ne beuera,
Taunt soit sages ne fous,

*) *Auch die nochmalige Collation gab keinen Aufschluss über dieses unverständliche Wort; ja sie lässt es zweifelhaft*, *ob so oder* meñ *zu lesen sei.* W.

Si il est couz ne gelous,
235 Ne ki nule femme heit
Qui heit fol pense feit
Wers autre ki alui,
Ia li corns acelui
Beiure ne soffira;
240 Mes sour lui espaundra
Ceo ki oun .j. auera mis.
Ia nert de si haut pris
Quil il sour lui ne espaunde,
Ia nen .j. ert si engraunde,
245 Sour lui et sour ses dras,
Si il vaillent mil mars.
Qui a cel corn beuera,
Femme lui estouera
Qui hounkes neit pensee,
250 Qui pur deleaute
Ne pur aueir cunquere
Ne pur plus bel en tere,
Qui ele de soun seingnour 107a
Wousist auer meillour.
255 Si la soue est si veirre,
Dounke enpura il beiure;
Mes ne quit cheualer,
De ci ki au Mounpeeller,
Qui femme heit espousee,
260 Ia en beiure derree,
Si seyt veir ki cil dist
Qui ces lettres escrit."
Deus! taunte dame lee
Sen fust le iour irree!
265 Ounke ni out si leal
Qui ne broussat aual;
Meime la reine
En tint la teste encline,
E treitout li baroun
270 Entour et enuiroun
Qui les femmes auoient
Dount il se reconoient.
Les pucelés gabberent,
Entre eles eschiflerent,
275 Regardent lor amis,
Si lor fount curteis ris,
Dint: „ore vi verrez

Les gelous esprouez;
Hui verrez les gelous,
280 Les suffrauns et les cous."
Arzurs fu mout irrez,
Semblaunt fest ki il soit lez;
Il en apele Keerz:
„Cest riche corn memplez,
285 Kar ieo essairay
Sauer si ieo en beueray." 107b
Keerz li seneschaus
Fu del emplir esniaus,
Il le empli de piment,
290 A lempereour le tent.
Li rois Arzurs le prist,
A sa bouche le mist,
Kar beiure le quida;
Mes sour lui le versa
295 Countre ual dekes as pez.
En fu li rois irrez,
Dist Arzurs: „ore est pis."
Wn cniuet ad pris;
El quer, sour la peitrine,
300 Wout ferir la reine,
Quant le toli Gauwain,
Kadoins et Iuwain.
Entre eus treis et Giflet
Enhoustent le cniuet,
305 Hors des poinz li ousterent,
Durement le blamerent:
„Sire," ceo dist Iuwains,
„Ne soiez si vilains,
Kar ni est femme nee
310 Qui soit espousee,
Qui ne eyt pense folie:
Si ne es meruaille mie
Si li corn espaundi.
Touz lessaierount issi
315 Cil ki les femmes ount
Sauer si il enbeuerount.
Dounk poez vous blamer
La reine al uis cler?
Wous estes mout vassaus, 107c
320 E ma dame est loiaus.
Hounkes ne oy parler houm

Iour de sa mesprisioun."
"Iuwein", dist la reine,
"Ore face vn fu despine
325 Mi sires enbracer,
Einz me face geter:
Si cheueil j ay ars
Ou nent de mes dras,
Face me trainer,
330 A cheual detreer;
Qui ounke houme ne amai
Ne iammes ne amerai
For seulement soun cors.*)
Mout est verai cist corns:
335 Par petit dencheisoun
Me ad soupris abaundoun.
Ieo donai vn anel,
Le autre an, ad vn dauncel,
Iuuenceł enfaunt
340 Qui oscit wn geaunt,
Wn escrime feloun
Qui de grant treisoun
Retta ca eins Gawain,
Wn soen cosin germain.
345 Li enfes le defendi,
A lui se cumbati;
Al trenchaunt del espee
Out la teste coupee.
De lors quil fust oscis
350 Ad ca eins counge pris;
Ma amour lui presentai,
Wn anel lui donai, 107d
Kar le quidaie retenir
Pur la court ademplir;
355 Mes, si il fust remes,
De mai ne fust ames.
Certes", dist la reine,
"Pus ki ieo fu meschine
E ieo te fui donez,
360 Fui ieo beneurez.

*) *Diess ist jedoch Conjectur des Herrn M.; denn sowohl nach seiner Copie als nach der wiederholten Collation lautet diese Zeile in der Hs.*

For seulement soun tors

was freilich keinen Sinn zu geben scheint. W.

Wunke plus de vilenie
Ne fis iour de ma vie.
Sour cel nad si riche houme,
Nent li roi de Roume,
365 Qui ieo amase mie
Pur tout le or de Pauie,
Ne amirail ne countе.
Mout me ad cil fest grant hounte
Qui cest corn enueia;
370 Ounkes dame ne ama:
Iammes ne serrai le,
Si ne seye venge."
Ce dist li rois Arzurs:
„Ne en parlez vous·ia plus.
375 Ne ai si riche veisin
Ne parent ne cosin,
Si il le guerpiast *),
Iammes mi quers le amast.
Ieo li oy en couenaunt
380 Deuaunt toute ma gent;
Par taunt ki soie uiffs,
Ne li vodroie pis.
Nest dreit ki men dedie,
Ceo seroit vilenie;
385 Ne me agree nent 108a
Rois ki tout se dement."
„Sire", dist la reine,
„Pus ki ieo fu meschine
E ieo vous fu done,
390 Fui ieo beuoure.
Mout parfet grant outrage
Dame de haut parage
Quant ele ad bon mari,
Qui fest de autre ami.
395 Cil ki quert meillour uin
Nuli ki de reisin,
Ou pain a escient
Meillour ki de furment,
Celui deuereit houm pendre
400 E pus venter la cendre.
Le meillour ay des treis

*) *Dieses Wort ist in der Hs. undeutlich, denn auch die wiederholte Collation liess es zweifelhaft, ob* guerpiast *oder* guerfiast *zu lesen sei; den besten Sinn gäbe wohl* guerriast? W.

Qui hounkes saunz deu fust rois;
Qui irroie dounke queraunt
Plus bel ne plus uaillaunt?
405 Ceo vous di ieo ben, sire,
Qui atort me portez ire:
Ia a fraunc cheualer
Ne deust oum bailler
Icest corn a tenir
410 Pur sa mulier honir."
Dist li rois: „si ferrount,
Trestout lessaierount
E roi et duc et counte:
Ia soul ni auerai hounte."
415 Al rois de Sinadoune
Li rois Arzurs le donne.
Tauntoust cum lout seisi.
Sour lui est espaundi. 108 b
Pus le prent li rois Muz,
420 Sour lui est espaunduz;
E Aguissans dEscoce
En vout beiure par force,
Sour lui tout le versa:
De ce mout sairra.
425 Li rois de Cornewaile
En uout beiure saunz faille,
Sour lui est tout verse:
De ceo est mout irre;
E sour li rois Gohers
430 Est espaundi li corns;
Sour le roi Glouien
Espaundi il mout ben;
Deske le tint es mainers
Lespaundi Kadoiners;
435 Pus le prent le roi Lot,
Qui mout se tint pur sot;
E de sour ses gernouns
Le respaunt Caratouns;
E sour deus rois de Irlaunde
440 Ni ad celui ki nespaunde;
E sour les trentes countes
Qui en urent grant hountes.
Hounkes ni out baroun
Entour ne enuiroun
445 Qui le corn essaiast .

Qui hounkes en goustast.
Sour checun roi versoit,
E checun se irroit.
Cil le rendent auaunt,
450 Qui en furent mout dolaunt;
Dient ki au maufez   108 c
Soit cil corn comaundez
E cil ki le aporta
E ki lui enueya,
455 Kar ki cest corn crerreit
Sa mulier honereit.
Quant voit li rois Artuz
Sour touz est espaunduz,
Hounkes pus nout del ne ire;
460 Einz comenca a rire,
Graunt ioie en demena,
Touz ses barouns apela:
„Seingnours, ore mi enttendez;
Ne sui pas soul gabbez.
465 Qui cest corn me dona,
Graunt doun me presenta.
Par la foi qui ieo doi
A tous ceus ki ci voi,
Ieo nel doroi mie
470 Pur tout le or de Pauie;
Ne ia houme nel auera
Qui del corn ne beuera.“
La reine est vermaille
Pur cele grant meruaille
475 Dount ele parler ne ose,
Plus est bele ke rose.
Li rois la regarda,
Mout bele la li sembla,
Il la ad vers soy sache,
480 Si la ad trois feze beisse:
„Dame, moun mautalent
Wous pardoing bonement.“
E ele respondi:
„Sire, vostre merci.   108 d
485 Dounke pernez le olifaunt
Li petit et li graunt.“
Wn cheualer le prist,
Qui vers sa femme rist:
Cil de la court estoit

400 Qui greinour ioie auoit
E meins desit gabbois
E plus estoit curtois;
E, quant il ert armez,
Qui plus estoit doutez;
495 Kar en la court Artu
Naueit meillour escu
Ne plus face ad sa main,
Fors moun seingnour Gauwain.
Il out les cheueus blouns
500 E rosez les gernouns,
Les oilz veirs et riaunz,
Sis cors ert auenaunz,
Les pez voutez et droiz,
Ceualer ert adroiz,
505 Garadue aueit noun,
Mout fu de grant renoun,
Femme auoit mout leal,
Sere le roi Galahal,
Nee de Cirinceitre;
510 Lez lui sit a senestre,
Mout bele et ascemee,
Si resemble ben fee,
Ele out ben fest le cors
E les crins luners et sors;
515 Ne out plus bele veisine
Fors le cors la reine.
Garadue regarda, 109a
Hounc colour ne mua,
Eins lui ad a reisoun mis,
520 Si li dist: „beaus amis,
Ia mar en douterez,
Qui al corn ne beuez.
A ceste haute feste
Si enleuez la teste,
525 Dounke me ferrez honour.
Ne prendroie au seingnour
Houme taunt soit puissaunt,
Si il estoit amiraunt;
Pur vous lesser, ami,
530 Ne prendrei a mari;
Einz deuendroie noune
E veitroie goune,
Kar checune femele

Deust estre turturele:
535 Pus ki male prendra,
Iammes autre ne auera.
Iceo deit dame fere,
Si ele est deboneire."
Garadue fust mout lez,
540 Si est sailli en pez.
Il fu bel et adroiz,
Cheualer ert adroiz.
Quant hoom lauoit empli,
Lout teneit et demi,
545 Plei[n] fu de vin vermail.
Al roi ad dist: „wessail!"
Le corn mist a sa bouche,
Ben vous ay dist kil touche.
Il fu et graunt et gros,
550 Si ad beu tout hors. 109 b
Forement sen esioi,
La table tressailli.
Deuaunt le roi Artu
Est il mout toust venu,
555 Si dist en mi le pas,
Mes ne le dist mie enbas:
„Sire, beu lai plein,
Tout en seiez certein."
„Garadue", dist li rois,
560 „Pruz estes et curtois,
Beu las verraiment,
Plus le ount veu de cent.
Cirinceitre garderez;
Ben ad .ii. aunz passez
565 Qui ieo la vous baillai,
Ia nel vous touderai.
Trestout vostre uiuaunt
Le eiez et voustre enfaunt;
E pur vostre mulier,
570 Qui mout fest a preiser,
Wous durai ieo cest cor
Qui vaut cent liures de or."
Garadue respoundi:
„Sire, vostre merci."
575 Lez sa femme, al cler uis,
Est al manger asis.
Quant il eurent mange,

Checun ad pris cunge;
En lour teres reuount,
580 La dount il venu sount.
Les femmes remenerent
Cil ki plus les amerent.
Seingnours, cest lai troua — 109 c
Garadue ki fest la.
585 Qui fust a Cirinceitre
A vne haute feste,
La pureit il veer
Icest corn tout pur veir.
Ceo dist Robert Bikez
590 Qui mout parset dabez;
Par le dit de vn abbee
Ad cest counte trouee:
Qui issi troua loun
Cest corn a Karlioun.

I^{b}.

DU MANTEL MAUTAILLÉ.

(D'après le ms. de la biblioth. du Roi, no. 7218, *fol.* 27 *r°. col.* 1 — 31 *r°. col.* 2 *[ce ms. forme un volume in-4to., oblong, écrit sur vélin, à deux colonnes, dans le XIIIe siècle]; — avec les variantes du ms. de la biblioth. du Roi, no.* 7615, *et du ms. de la biblioth. de Berne, no.* 354. — *Vergl. auch Anm.* 13.)

D'une aventure qui avint
A la cort au bon roi qui tint
Bretaingne et Engleterre quite,
Por ce que n'ert pas à droit dite,
5 Vous vueil dire la verité.
A la Pentecouste en esté
Tint li rois Artus cort plénière;
Onques rois en nule manière
Nule plus riche cort ne tint.
10 De maint lontain païs i vint
Maint roi et maint duc et maint conte,
Si com l'estoire le raconte.
Li rois Artus ot fet crier
Qui tuit li jone bacheler
15 I venissent délivrement;
Et si fu el commandement,
Que qui auroit sa bele amie,
Que venist en sa compaignie.
Que vous iroie-je contant?
20 De damoiseles i vint tant
Que je n'en sai le conte dire.
Molt par en fust griez à eslire
La plus bele, la plus cortoise. *fol.* 27 *ro. c.* 2.
A la roïne pas n'en poise
25 De se qu'eles sont assamblées.
En sa chambre les a menées,
Et por eles plus esjoïr

Lor fist maintenant départir
Robes de diverses manières.
30 Molt furent vaillans les mains chières,
De molt bone soie et de riche;
Mès qui vous voudroit la devise
Et l'uevre des dras aconter,
Trop i covendroit demorer,
35 Qui bien en voudroit reson rendre,
Mès aillors me covient entendre.
Molt fet la roïne à loer.
Après lor a fet aporter
Fermaus, çaintures et aniaus.
40 Onques tel plenté de joiaus
Nus hom mien escient ne vit
Comme la roïne lor fist
A ses puceles aporter:
S'en fist à chascune doner
45 Tant comme onques en voudrent prendre.
Or me covient aillors entendre
Et du bon roi Artu parler,
Qui fist aus chevaliers doner
Robes molt riches et molt beles
50 Et grant plenté d'a[r]mes noveles,
Et molt riches chevaus d'Espaingne
De Lombardie et d'Alemaingne.
N'i ot si povre chevalier
Qui n'éust armes et destrier,
55 Et robes, se prendre les volt.
Onques si grant plenté n'en ot
A une feste plus doné,
Si en ont tuit le roi loé
Qui nel fist mie en repentant,
60 Ains fist toutes voies samblant
Que riens ne li griet, ne ne couste.
Le samedi de Pentecouste
Fu cele grant cort assamblée.
Molt ont grant joie démenée;
65 Molt i ot le jor grant déduit.
Quant il virent venir la nuit
Aus ostex alèrent couchier.
Les liz firent li escuier;
Si coucha chascuns son seignor.
70 Au matin quant il fu cler jor
Resont à la cort assamblé,

Et o le roi en sont alé,
Tuit ensamble à la mestre yglise. *27 vo. c. 1.*
La roïne vait le service
75 Et ses puceles escouter.
Ci ne vueil-je plus demorer,
Ne de noient fere lonc conte,
Si com l'estoire le raconte.
Quant le service fu finé,
80 Tuit en sont à la cort alé,
Et la roïne en a menées
En ses chambres encortinées
Toutes ses puceles o li.
Li serjant furent bien garni
85 De doner au roi à mengier.
Seur les tables sont li doublier
Les salières et li coutel.
Mès au roi Artu n'ert pas bel
Que il menjast, ne ne béust
90 Por tant que haute feste fust,
Ne qu'à la table s'asséist
De si que à la cort venist
Aucune aventure novele.
Gavains le séneschal apele,
95 Se li demande ce qui doit
Que li rois menger ne voloit,
Quar il ert jà molt près de nonne,
Et Kex le roi en arresone.
„Sire“, fet-il, „ice que doit
100 Que vous ne mengiez orendroit?
Vostre menger est prest pieçà.“
Li rois sourrist, si l'esgarda.
„Dites-moi“, fet-il, „séneschal,
Quant veistes-vous feste anual
105 Que je a menger m'asséisse,
De si que à ma cort véisse
Aucune novele aventure?“
Estes-vous poingnant à droiture
Uns vallet parmi une rue;
110 Son cheval d'angoisse tressue
Qui molt venoit à grant esploit.
Gavains tout premerains le voit
Qui aus chevaliers escria:
„Se Dieu plest, nous mengerons jà,
115 Quar je voi çà venir corant

Seur uns molt grant roncin ferrant,
Uns vallet parmi une porte
Qui aucune novele aporte."
Atant est li vallès venuz,
120 Devant la sale est descenduz;
Assez fu qui son cheval prist,
Li vallès de rien ne mesprist,
Quar molt fu sages et membrez. 27 vo. c. 2.
De son mantel s'est desfublez,
125 Si l'a geté demaintenant
Sor le col de son auferrant.
Quant desfublez fu du mantel
A grant merveille par fu bel;
Blont ot le chief et cler le vis,
130 Bele bouche et nez bien assis,
Grosses espaules et lons braz;
Trestout à uns mot le vous faz,
Onques plus bel ne fist nature:
Grant cors et grant enforcéure,
135 Jambes bien fetes, piez voutiz;
Sages paroles et biaus diz
Ot li vallès à grant plenté.
Quant en la sale fu entré
Cortoisement et biau parla:
140 „Cil Diex", fet-il, „qui tout forma,
Saut et gart ceste compaignie!"
„Biaus amis, Diex vous bénéie!"
Ce li dist Kex, li séneschaus;
„Tressuez est vostre chevaus,
145 Quar me dites que vous querrez."
„Sire", fet-il, „ainz me moustrez
Et m'enseigniez Artu, le roi;
Quar, par la foi que je vous doi,
Je li dirai jà tex noveles,
150 Qui à toz ne seront pas beles,
Et teux i a qu'en auront joie."
A chascun est tart que il oie
Que c'est que li vallès a quis.
„Par mon chief", dist-il, „biaus amis,
155 Vez-le là en cele chaière."
Li chevalier sont tret arrière,
Si lessent le vallet aler.
Cil qui n'a soing de demorer
En est devant le roi venuz,

160 Se li a fet uns gent saluz.
„Cil Diex“, fet-il, „qui fist le mont
Et toutes les choses qui sont
Et de tout fet sa volenté,
Gart le meillor roi coroné
165 Qui onques fust, ne jamès soit.
Sire“ fet il, „or est bien droit
Que je vous die que j'ai quis.
Une pucele m'a tramis,
De moult lointain païs à vous,
170 Uns don vous requier à estrous,
Et si vueil bien que vous sachoiz,
Se je ne l'ai à ceste foiz,
Jà ne vous ert plus demandé, 28ro. c. 1.
Ne jà ne vous sera nommé
175 Ne le don, ne la damoisele,
Qui tant est avenant et bele,
De si que je de fi saurai,
Se je de vous le don aurai,
Et je vous créant une rien
180 Et vueil que tuit le sachent bien,
Que je ne vous querrai hontage
Où aiez honte ne domage.“
Gavains a premerains parlé:
„Cist dons ne puet estre véé“,
185 Fet-il, „qua n'i ait vilonie
Mès que nisuns ne l'en mercie.“
Lors a dit li rois qu'il l'auroit
Tout maintenant qoi que ce soit.
Cil l'en mercie o bele chière
190 Et li vallès prist s'aumosnière,
Si en a tret fors uns mantel;
Onques nus hom ne vit si bel,
Quar une fée l'avoit fet:
Nus n'en saveroit le portret
195 Ne l'uevre du drap aconter;
Trop i covendroit demorer.
Or lerai de l'ouvrage ester:
D'autre chose voudrai parler,
Si vous dirai une merveille,
200 Onques n'oïstes la pareille.
La fée fist el drap une oevre
Qui les fausses dames descuevre.
Jà fame qui l'ait afublé,

Se ele a de rien messerré
205 Vers son seignor, se ele l'a,
Jà puis adroit ne li serra,
Ne aus puceles autressi:
Se ele vers son bon ami
Avoit mespris en nul endroit
210 Jà puis ne li serroit à droit
Que ne soit trop lonc ou trop cort.
Et cil, oiant toute la cort,
Lor a tout aconté et dit
L'uevre du mantel et descrit.
215 Puis dist au roi isnelemant:
„Sire“, fet-il, „demaintenant
Que n'i ait point de demorer.
Fetes le mantel afubler,
Se n'i ait dame, ne pucele
220 Qui sache mot de la novele
Dont céenz a grant assamblée
El me fu de molt loins contée.
Si sui venuz d'estrange terre — 28 ro. c. 2.
Por seulement cest don requerre.“
225 Molt esgardèrent le mantel,
Et dist: „Gavains, ci a don bel*)
Et molt regnable est à doner.
Fetes la roïne mander.
Gavains, alez i esraument,
230 Vous et Yvain tant seulement,
Et si dites à la roïne
Que n'i ait dame, ne meschine
Qu'ele ne face o li venir;
Quar je vueil fermement tenir
235 Ce qu'au vallet ai creanté.“
Et cil cui il l'a commandé
I sont alé demaintenant.
La roïne truevent lavant
Qui du mengier s'apareilloit,
240 Que durement li anuioit
De ce que tant ot jéuné.
Gavains a premerain parlé:
„Dame“, fet-il, „li rois vous mande
Et tout à estrous vous commande
245 Que vous sans plus de délaier

*) *Cest le roi qui parle.*

Venez en la sale mengier.
Si amenez ces damoiseles
Qui tant sont avenanz et beles,
Quar à cort vint ore uns danzel
250 Qui aporta uns cort mantel,
Onques nus si riche ne vit.
Le drap est d'un riche samit;
Il est à merveilles bien fet;
Molt honorera le portret
255 Et les ouvrages qui i sont;
Il n'a son per en tout le mont,
Et sachiés bien de vérité
Que il a au roi créanté
Que il à cele le donra,
260 A cui miex et plus bel serra."
Mais onques ne lor en dist plus.
S'eles séussent le sorplus,
Miex vousissent que il fust ars,
Se il vousist cent mille mars.
265 La roïne premier le prent,
Maintenant à son col le pent,
Que molt amast que il siens fust;
Mès se la vérité séust
Comment li mantiaus fu toissuz,
270 Jà à son col ne fust penduz.
A paine au soller li ataint.
Toz li vis li palist et taint
Por la honte que ele en ot. 28 vo. c. 1.
Yvains par delez li estot
275 Qui li voit si noircir le vis:
„Dame", fet-il, „il m'est avis
Que il ne vous est pas trop lonc,
Sachiez qui le travers d'un jonc
Du mantel sanz plus osteroit,
280 Jà puis à droit ne vous serroit.
Cele damoiselc de là
Qui delez vous à destre esta,
Ele l'afublera avant,
Quar ele est bien de vostre grant;
285 Amie est Tors, le filz Arés;
Le mantel li bailliez après,
Si porrez bien à li véoir
S'il vous porra à droit séoir."
Desfublée s'est la roïne,

290 Le mantel tent à la meschine,
Qui molt volentiers l'afubla,
Et le mantel plus acorça
Qu'à la roïne n'avoit fet.
„Tost est ore," dist Kex, „retret
295 Si ne l'a on pas loins porté."
Et la roïne a demandé
Tout entor li à ses barons:
„Dont ne m'est-il assez plus lons."
„Dame", dist Kex, li séneschaus,
300 „Avis m'est qu'estes plus loiaus
Que ceste n'est, mès c'est petit,
Et si ai-je malement dit
Que plus léaus n'estes-vous mie,
Mès mains a en vous tricherie."
305 Et la roïne a demandé
Comment va de la loiauté,
Que l'en die délivrement
Tout quanqu'au mantel en apent.
Et Kex li a trestout conté
310 De chief en chief la vérité,
Si com li vallès l'ost contée
Et du mantel et de la fée,
Et l'ouvrage que ele i fist,
Tout de chief en chief li a dit,
315 Si c'onques riens n'en trespassa.
La roïne se porpenssa,
S'ele fesoit d'ire samblant
Tant seroit la honte plus grant,
Chascune l'aura afublé
320 Si l'a en jenglois atorné:
„Que vont ces autres atendant
Quant je l'ai afublé avant."
„Dame, dame", ce a dit Koi, 28 *vo. c.* 2.
„Ancui verrons la bone foi
325 Que vous fetes à voz seignors,
Et la léauté des amors
Que ces damoiseles demainent,
Por qui cil chevalier se painent
Et metent en granz aventures.
330 Molt se féissent ore hui...... res*)
Qui d'amors les aresonast;

*) *Ce mot est en partie effacé au ms.*

Ni a cele qui ne jurast
S'il fust qui prendre la vousist
Que onques de riens ne mesprist."
335 Quant les dames ont entendu
Comment le mantel fu tissu
Et l'uevre que la fée i fist,
N'i a cele qui ne vousist
Estre arrières en sa contrée,
340 Que n'i a dame si osée
Ne damoisele qui l'ost prendre.
„Bien le poons", dist li rois, "rendre
Au vallet qui çà l'aporta,
Bien voi céenz ne remaindra
345 Por damoisele qui i soit."
Li vallès dist: „Tenés moi droit;
Jamès nul jor ne le prendrai
Desi adont que je verrai
Que toutes l'auront afublé;
350 Quar ce que rois a créanté
Doit par reson estre tenu."
Et li rois li a respondu:
„Biaus amis, vous dites reson;
Il n'i aura jà achoison
355 Que ne lor coviegne afubler."
Lors les véissiez encliner,
Muer color et empalir,
D'ire et de mautalent fremir;
N'i a cele qui ne vousist
360 Que la compaigne le préist,
Ne jà ne l'en portast envie.
Kex en a apelé s'amie:
„Damoisele, venez avant,
Oiant ces chevaliers me vant
365 Que vous estes léaus partout;
Que je sai bien, sanz nul redout
Vous le poez bien afubler.
Ni aurez compaigne ne per
De léaute, ne de valor;
370 Vous en porterez hui l'onor
De céenz, sanz nul contredit."
La damoisele li a dit:
„Sire", fet-ele, „s'il vous pléust, 29 ro. c. 1.
Je vousisse qu'autre l'éust
375 Afublé tout premièrement,

Quar j'en voi céenz plus de cent
Que nule nel veut afubler."
„Ha!" fet Kex, „je vous voi douter,
Je ne sai que ce senefie."
380 „Sire," fet-el, „ce n'i a mie,
Mès j'en voi céenz grant plenté,
Dont chascune a assez biauté,
Et nule nel ose sesir,
Si ne me vueil por ce envaïr
385 Que ne me fust à mal torné."
„Jà mar en douterez maugré",
Fet Kex, „qu'eles n'en ont talent."
Et la damoisele le prent,
Voiant les barons l'afubla,
390 Et li mantiaus plus acorça,
Aus jarès et noient avant
Et li dui acor de devant
Ne porent les genouz passer.
Voirement n'i avoit son per.
395 Ce li a dit Bruns sanz pitié:
„Bien doit estre joiant et lié
Mestre Kex, li séneschaus;
Voirement estes desléaus."
Quant Kex li vit si messéoir,
400 Il ne vousist por nul avoir
Que li rois péust aramir,
Que ne se pot mie couvrir
Que véu est de tant de gent.
Lors dist Ydier en sorriant:
405 „Bien doit à eschar revertir
Qui en toz tens en veut servir."
Cele n'i voit point de rescousse,
Et Kex dist à la perestrousse:
„Seignor, trop vous poez haster,
410 Nous verrons jà sanz demorer
Comment il ert aus voz séant;
Festes les tost venir avant,
Jà verrons comme il lor serra."
Arrière lors le desfubla,
415 Si l'a geté sor uns séoir;
Si se r'est alée séoir.
Quant les autres orent véu
Que si mal li est avenu,
Molt par fu le vallet maudit,

420 Quar bien sovent que escondit
Ne lor pooit avoir mestier,
Por noient feroient dangier
Que ne lor coviengne afubler. 29 ro. c. 2.
Le connestable du lorer
425 En a le roi à reson mis:
„Sire", fet-il, „il m'est avis
Que nous sommes tuit molt vilain;
L'amie mon seignor Gavain,
Qui tant est noble et avenant,
430 Le déust affubler avant,
Venelaus, la preus, la cortoise.
A mon seignor Gavains en poise
De ce que trop est oubliée."
„Si soit", fet li rois, „apelée."
435 Beduiers tantost l'apela
Et la pucele se leva
Qui pas ne l'osoit refuser,
Et li rois li fist aporter
Le mantel, et ele le prent:
440 Maintenant à son col le pent,
Qui n'i osa essoine querre.
Derrière li ataint à terre
Si que plain pié li traina,
Et la puciele se leva
445 Si que li genouz descouvri
Et li senestres se forni,
Tout entor ala le mantel.
A Keu, le séneschal fu bel
Quant il chosi l'acor si cort
450 Ne cuidoit qu'en toute la cort
Éust dame plus fust loiaus.
„Par mon chief!" dist li séneschaus,
„Huimès la dame Dieu merci
Ne serai-je seul escharni,
455 Quar cel acor que je là voi
Nous senefie ne sai qoi,
Or vous en dirai mon avis.
La damoisele, o le cler vis,
Ot la destre jambe levée
460 Et sor icele fu corbée,
Et l'autre remest en estant,
Et si croi-je que en gisant,
Li avint ce à uns trespas.

Je croi que je ne vous ment pas
465 A la besoingne que je di."
Mesires Gavains fu marri
Que onques mot ne li sona,
Et Kex dist que il la menra
Séoir avoec la seue amie,
470 Quar poi ont encor compaignie.
Li rois prist par la destre main
L'amie monseignor Yvain
Qui au roi Urien fu fil, 29 *vo. c.* 1.
Le preu chevalier, le gentil,
475 Qui tant ama chiens et oisiaus.
„Bele," fet-il, „icist mantiaus
Doit estre vostre par reson,
Nus ne set en vous achoison
Que bien ne le doiez avoir,
480 Nus ne puet rien de vous savoir."
Dist Gahariès, li petiz:
„N' afichiez mie si voz diz
Devant que vous aurez véu
Comment il li ert avenu."
485 Affublé l'a délivrement;
Li mantiaus arrière s'estent,
Si que plain pié li traïna.
Li mestres acors se leva
Seur le genoil uns seul petit.
490 Sire Gahariès a dit:
„Molt par est fols qui nule en croit
Que chascune le sien deçoit.
S'il estoit le mieudres de l'ost
Tant le decevroit el plus tost;
495 Or en droites le disiez-vous
Qu'ele l'auroit tout à estrous;
Or poez bien apercevoir
S'ele le puet par droit avoir.
Or vous en dirai mon samblant:
500 Li mantiaus qui arrière pant,
Nous monstre qu'il chiet de son gré
Volentiers seur icel costé,
Et li autres qui tant li lieve
Nous moustre que molt poi li grieve
505 A lever contre mont les dras,
Quar ele veut isnel le pas
Soit la besoingne apareillie."

La damoisele est tant irie
Qu'ele ne set que fere doie;
510 Si prent par l'atache de soie
Le mantel, si l'a jus geté;
Le vallet qui l'ot aporté
A molt escordelment maudit,
Et Kex, li séneschaus, a dit:
515 „Bele, ne vous corouciez pas;
O damoisele Venelas
Vendrez séoir et o m'amie,
Quar poi ont encor compaignie.“
Li rois apela demanois
520 L'amie au damoisel Galois
Qui Percheval ert apelez.
„Bele," fet li rois, „or prenez
Le mantel; vostres ert en fin, 29 *vo. c.* 2.
Vous avez le cuer enterin;
525 Bien sai que il vous remaindra.“
Girflès de parler se hasta;
Si dist au roi: „Sire, merci,
N'afichiez nule riens issi,
Tant que la fin aurez véue.“
530 Et com l'uevre ert aperçéue
La damoisele s'aperçoit
Et à escient set et voit
Qu'ele n'en puet par el passer,
Mès quant el le dut affubler,
535 Les ataches en sont rompues,
Et à la terre jus chéues
Avoec le mantel tout ensamble,
Et li cors d'angoisse li tramble
Si que ne se set conseillier.
540 Molt l'esgardent li chevalier
Et escuier et jovencel;
Molt par ont maudit le mantel
Et celui qui li aporta;
Quar jamès à droit ne serra
545 A dame ne a damoisele,
Tant soit ne cortoise, ne bele,
Que jà por ce li séist miex.
Les lermes li chieent des iex,
N'i a si petit qui nel voie,
550 Et Kex maintenant la convoie
O s'amie et o la Gavain.

„Tenez," fet-il, „je vous amain
Que ne vous anuit compaignie."
Mès nule si ne l'en mercie,
555 Et il s'en retorne riant.
Le vallet prist demaintenant
Le mantel qui gisoit à terre.
„Or i covient ataches querre,
Biaus amis, ce li dist li rois."
560 Et il enimist demanois
Unes qu'il prist en s'aumosnière,
Qu'il ne veut en nule manière
Soit destorbée la besoingne,
Ne que nus hom i quiere essoingne,
565 Mès affubler délivrement;
Et lors li rois le mantel prent.
Kex a par grant ire parlé:
„Trop avons," fet-il, „jéuné;
Por qoi font ces dames dangier,
570 Que jà ne serront au mengier,
Tant qu'eles l'aient afublé,
Et s'en pueent avoir maugré
Et si l'afubleront après." 30ro. c. 1.
Girflès qui fu fel et engrès
575 Li respondi: „Sire, nel dites,
Bien les en poez clamer quites,
Se il vous venoit à plesir,
Volez les vous plus que honir,
Et quant eles le mantel voient
580 Eles créantent et otroient,
Oiant seignors, oiant amis,
Que le mantel soit arrier mis;
Volez les vous chacier avant?"
Lors le lessast li rois atant
585 Por ce que avoit dit Girflès,
Quant avant sailli li vallès,
Et dist au roi: „Je vous demant
Que vous me tenez couvenant,
Si com vous le m'avez promis."
590 Li chevalier sont tuit penssis,
Nus d'aus ne li set mès mot dire.
Ydiers en apela par ire
S'amie qui lez lui séoit,
Quar au matin de voir cuidoit
595 Que nule ne fust plus loiaus:

„Damoisele, li séneschaus
Me dist or que trop me hastoie,
Je dis que riens ne me doutoie,
Mès je me fiai en vous tant
600 Que je parlai séuremant,
Mès molt le fetes lentement;
Or sachiez que je m'en repent
Por ce que je vous voi douter,
Alez le mantel affubler
605 Quar je ne vueil plus delaier;
Por qoi en fetes-vous dangier,
Quant n'en poez par el passer?“
Li rois li fist tost aporter
Le mantel, et ele le prent;
610 Maintenant à son col le pent,
Que n'i osa essoine querre.
Li acor cheïrent à terre,
Si que plain pié li traïnèrent.
Li plus des chevaliers cuidèrent,
615 Que en li n'éust se bien non,
Puis regardèrent le crepon
Qui trestoz descouvers estoit.
Girflet qui premerains le voit
Li escrie demaintenant:
620 „Li acor en sont trop pendant,
Ne sont pas à vostre oés tailléz,
Jamès derrier n'ert si moilliez
Qu'il puisse roons devenir.“ 30 ro. c. 2.
Et Kex qui ne se pot tenir
625 De ce qu' Ydier l'ot ramposné,
L'en rendi tantost la bonté:
„Ydiex, que vous en est avis?
Vostre amie n'a rien mespris!
Bien vous en poez or gaber;
630 Vous n'en poez que .iij. trover
Esprovées de léauté.
Li siècles est si atorné
Que chascuns en cuide une avoir,
Vous cuidiiez je hui avoir
635 La léauté qui en vous ert,
Mal est couvert cui le cul pert,
Or vous en dirai la manière:
El se fet cengler par derrière
Si com li mantiaus le devise.“

640 Ydiers ne set en nule guise
Que il puisse fere ne dire.
Ele prist le mantel par ire,
Si le geta devant le roi.
Lors l'a prise par la main qoi,
645 Si l'a o les autres menée:
„Par foi!“ fet-il, “ceste assamblée
Ert jà, se Dieu plest, grant et bele,
Jà n'i remaindra damoisele
Ne viegne en ceste compaignie;
650 Por ce seroit grant vilonie
Se l'une aloit l'autre gabant.“
Que vous iroie-je disant?
Unes et autres l'afublèrent
Et lor amis les esgardèrent.
655 Onques à nul bien ne sist,
Et Kex toutes voies les prist;
Si comme il lor vit messéoir,
Si les mena en renc séoir.
A la cort n'ot nul chevalier
660 Qui drue i éust ne moillier,
Qui molt n'éust le cuer dolent.
Qui véist lor contenement,
Com li uns l'autre regardoit,
Mès auques les reconfortoit
665 Ce que li uns ne pooit mie
Dire de l'autre vilonie,
Que il meismes n'i partist,
Et Kex, li séneschaus, a dit:
„Seignor, ne vous corouciez pas,
670 Igaument sont parti li gas,
Quant chascune en porte son fès;
Bien doivent estre desormès
Par nous chieries et amées, 30 *vo. c.* 1.
Quar bien se sont hui acuitées.
675 Ce nous doit molt reconforter,
Li uns ne puet l'autre gaber.“
Mesires Gavains respondi:
„Ici a mauvès geu parti,
Je ne sai le meillor eslire,
680 Que la meillor en est la pire,
Et ce seroit anuiz et tort
Se nostre anui estoit confort.
Ainçois nous en doit toz peser

Li uns ne doit l'autre gaber."
685 Kex li dist: „Ce n'i a mestier;
J'ai oï dire en reprovier,
Grant pieça, que duel de noient
Seut acorer chetive gent.
Maudehez ait qui ce juga
690 Et qui jà le créantera
Que jà chevaliers soit honi
Se s'amie fet autre ami;
Ainz le devons bien contredire
Que doions estre de ce pire.
695 Se de mauvestie est provée,
S'il l'avoit .ix. foiz espousée,
Si seroit-ce faus jugement
Que il empirast de noient,
Que li doit nuire autrui meffet,
700 Sor celui soit qui l'autre fet."
Ce dist Plators, li filz Arès:
„Cis conseus est assez mauvès."
„Certes," ce dist li séneschaus,
„Véritez est qu'il font mains maus;
705 Bien sachiez que maint chevalier
Est de cest meffet parçonnier,
Et molt en a aillors que ci."
Li vallès dist: „Sire, merci;
Biaus sire chiers, ce que sera,
710 Je cuit que il m'en covendra
Mon mantel arrière porter.
Fetes par ces chambres garder
Que n'en i ait nule mucie.
Jà est vostre cort tant proisie
715 Et par tout le mont renommée,
J'ai oï dire en ma contrée
C'onques n'i vint de nule part
Aventure ne tost ne tart
Qui s'en alast en tel manière.
720 Hontes ert se s'en vait arrière,
Vostre cort en sera blasmée;
S'en ira en mainte contrée
La novele qui par tout cort, — 30 vo. c. 2.
Et sachiés que en vostre cort
725 En vendront aventures mains."
„Par mon chief," ce a dit Gavains,
„De ce se dit li vallès voir;

Fetes par ces chambres savoir
Que n'i ait petite, ne grant,
730 Qui orendroit ne viegne avant."
Li rois commande c'on i aut,
Et Girflès i ala le saut,
Dès que li rois le commanda.
Une damoisele i trova,
735 Mès ele n'estoit pas mucie,
Ainz estoit uns poi deshaitie;
Si se séoit seule en son lit,
Et Girflès maintenant li dist:
„Levez tost sus, bele pucele,
740 Quar une aventure novele
Est en cele sale venue.
Onques tele ne fu véue;
Si la vous covient à véoir;
Vostre part en devez avoir,
745 Quant toutes les autres en ont."
La damoisele li respont:
„G'irai volentiers orendroit,
Mès lessiez-moi vestir à droit."
Galeta s'estoit affublée,
750 Vestue s'est et atornée
Au miex et au plus bel que pot,
De la meillor robe' qu'ele ot,
Puis est en la sale venue,
Et quant ses amis l'a véue,
755 Sachiez que il fu molt iriez;
Devant estoit joianz et liez
De ce que n'i avoit esté,
Que s'il fust à sa volenté
Ele ne l' affublast jà jor,
760 Quar il l'amoit tant par amor,
Quar s'ele éust de rien mespris
Il vousist miex estre à Paris,
Quar il en perdist son solaz.
Ses nons ert Carados Briebraz.
765 Or voit tantost le damoisel,
Qui ot aporté le mantel,
Et se li a dit et conté
Du mantel toute la verté
Et por qoi il l'i aporta,
770 Et Carados grant duel en a;
Oiant tos dist: „Ma douce amie,

Por Dieu ne l'afublez vous mie
Se vous vous doutez de noient, 31 ro. c. 1.
Quar je vous aim tant bonement
775 Que je ne voudroie savoir
Vostre meffet por nul avoir:
Miex en vueil estre en doutance;
Por tout le roiaume de France
N'en voudroie-je estre cert,
780 Quar qui sa bone amie pert,
Molt a perdu, ce m'est avis;
Miex voudroie estre mors que vis
Que vous fussiez orainz assise
Où l'amie Gavains est mise."
785 Lors parla Kex, li séneschaus,
„Et cil qui pert sa desloiaus,
Dont ne doit-il estre molt liez:
Vous serez jà molt corouciez,
Se vous l'amez tant bonement;
790 Vez en là séoir plus de cent
Qui se cuidoient hui matin
Plus esmerées que or fin;
Or les poés toutes véoir,
Por lor meffez en renc séoir."
795 Cele qui point ne s'esbahi
Molt doucement li respondi:
„Sire," fet-ele, „bien savon
Que il meschiet à maint preudon,
Ne je ne m'os mie vanter
800 Que les doie toutes passer
De léauté, ne de valor,
Mès se il plest à mon seignor,
Je l'affublerai volentiers."
„Par mon chief!" dist li chevaliers,
805 „Vous n'en poez par el passer."
Encor nel vout ele affubler
Tant que ele en ait le congie
De celui qui molt à proisie
Molt à enois li a doné;
810 Ele l'a pris et affublé;
Maintenant voiant les barons
Ne li fu trop cort, ne trop lons;
Tout à point li avint à terre.
„Ceste fesoit molt bien à querre,"
815 Fet li vallès, „ce m'est avis.

Damoisele, li vostre amis
Doit estre molt joianz et liez;
Une chose de voir sachiez:
Je l'ai par maintes cors porté,
820 Et plus de mil l'ont afublé;
Onques mès ne vi en ma vie
Sanz meffet ne sanz vilonie
Nule fors vous tant seulement. 31 *ro. c.* 2.
Je vous otroi le garnement
825 Qui bien vaut plain uns val d'avoir,
Et vous le devés bien avoir."
La damoisele l'en mercie.
Li rois bonement li otrie
Et dist que siens est par reson;
830 N'i a chevalier, ne baron,
Ne damoisele qu'el desdie
Et s'en ont-il molt grant envie
Qu'el l'enporte, lor iex voiant
Mès n'en osent fere samblant.
835 N'i a chevalier, ne baron
Qui en ost dire se bien non.

Explicit le mantel mautaillié.

Variantes
du fabliau du mantel mautaillé,

tirées du ms. de la biblioth. du Roi, no. 7615 (*A*), *et du ms. de la biblioth. de Berne, no.* 354 (*B*).*)

De cort mantel. *B.* **)
V. 1 Une aventure *B.*
4 Si com je l'ai trové escrite *B.*
5 Vos conterai *B.*

*) *Vergl. über die Hs. d. k. Bibl. no.* 7615: CAYLUS, *Oeuvres badines, Tome VIII. p.* 76, *der ebenda noch einer Hs. d. k. Bibl., no.* 6973, *aber aus dem* 14*ten Jahrh., erwähnt, worin sich auch eine Copie unsere Fabliau findet; — und über die Berner Hs.* JUBINAL, *Lettre au directeur de l'artiste touchant le ms. de la bibl. de Berne no.* 354. *Paris* 1838. 8. *insbesondere p.* 40; *und* SINNER, *Extraits etc., p.* 41 — 59. W.

**) *In der Hs. d. k. B.* 6973 *lautet die Ueberschrift:* C'est li romanz de cort mantel.

9 Nule si tres riches *B.*
13 *Il n'y a pas d'alinéa ici au ms. de Berne.*
17 — 18 Que cil qui auroit bele amie
La maint o lui par compaignie *A.*
22 — 23 Ne nus ne le porroit descrire
De plus bele, de plus cortoise *A.*
24 La roïne cui pas *B.*
25 De ce qu'eles i sont alées *A.*
27 Et por faire eles *B.*
28 maint mantiaus *A.*
31 De dras de soie noire et bise *A.*
De dras de soie ovré à guise *B.*
33 raconter *A.*
35 Qui or en *B.*
36 Mais à el *B.*
37 *Ici commence un nouveau paragraphe dans le ms.* 7615.
38 Car à chaucune fist donner *A.*
45 Tant come chaucune en vot penre *A.*
46 *Ce vers et les neuf précédents manquent dans le ms. de Berne.*
53 *Il n'y a pas d'alinéa ici dans le ms. de Berne.*
57 mès donée *A.*
58 la cort loée A.
S'an doit estre li rois loé *B.*
64 Moult i ot grant joie menée menée (*sic*) *B.* *ce vers y est en deuxlignes.*
65 Grant joie orent et grant desduit *B.*
73 eglise eglise (*sic*) *B.*
ce vers est y en deux lignes.
75 O ses *B.*
76 pas demorer *B.*
78 nos raconte *B.*
79 Quant li servises fu finez *B.* *Il n'y a pas d'alinéa ici dans le ms. de Berne.*
83 ses puceles ensamble *B.*
84 Li borjois *B.*
86 sont li tablier *A.*
87 *Ce vers manque au ms. de Berne.*
89 — 92 Que jà ne menjast ne ne bust
Par jus que haute fest fust
Devant que à sa cort venist
Home ou fame qui li déist *A.*

Por ce que à tel feste fust
Ne que jà nus s'i asséist
Devant que à sa cort venist *B.*

95 Si li demande que devoit *A.*
105 Que je à ma cort asséisse *B.*
106 Devant que *A.*
A mangier devant que j'oïsse *B.*
110 Ses chevax *B.*
117 *Le mot* vallet *manque au ms. de Berne.*
135 Les piez avoit droiz et voutiz *B.*
138 *Ce vers et le précédent sont en sens inverse dans le ms. de Berne.*
140 Cil Diex qui fist et tot forma *B.*
142 Biaus amis, et Dex vos bénéie *B.*
145 coment errez *B.*
147 Li quex et Artus li bons rois *B.*
153 a dist *B.*
155 charrière *B.*
161 Cil Diex, qui fist trestot lo mont *B. Il n'y a pas d'alinéa au ms. de Berne.*
162 les genz qui i sont *B.*
170 Uns don vos demande *B.*
172 Et si ne l'a *B.*
178 Se je le don avoir porrai *B.*
179 Mais je voi dirai *B.*
181 outrage *A.*
182 ne doumage (*sic*) *B. ce vers y est en deux lignes.*
188 Li rois bonement li otroie
Que volantiers lo don aura
Car vos l'auroiz sanz repantir
Por ce qu'il puisse avenir *B.*
190 Vistement prist *B.*
196 *et* 198 *Ces deux vers manquent dans le ms. de Berne.*
197 *Il n'y a pas d'alinéa dans le ms. de Berne.*
199 Si vos dirons *B.*
200 Onques hom ne vit sa pareille *B.*
203 La dame qui l'a afublé *B.*
206 Li mantiaus bien ne li serra *A.*
Li mantiax bel . . . . *B.*
207 Et des puceles *B.*
208 Icele qui vers son ami *B.*
209 Aura mesfait *B.*

210 ne li sera *B*.
213 — 218 Lor a tot dit et devisé
Comant li mantel fu ovré;
Puis dit au roi demaintenant:
Sire, fait-[il], je vos demant
Que vos, sanz plus de demorer
Facoiz *etc*. . . . . *B*.
219 — 220 Et s'an dirai lors tex noveles
As dames et as damoiseles *B*.
227 Et bien raisnables demander *B*.
228 — 231 Qui viegne à vos délivrement.
G. alez-i aurament
Entre vos et .Y. et roi
Si li dites que veigne à moi *B*.
233 — 235 Qui n'i veigne sanz achoison;
Car je voil bien tenir lo don
Que j'ai au valet créanté *B*.
236 Li .iij. cui *B*.
238 La roïne trove *B*.
240 — 241 Car moult formant li avenoit,
Car ele avoit trop jéuné. *B*.
244 — 246 Et en travers lou comande
Que vos veigniez sanz demorer
Tot maintenant à lui parler. *B*.
248 — 250 Il vialt veoir com el sont beles
Et con el sont bel acesmées;
Car au roi vint or .i. donzel
Qui li aporta un mantel. *B*.
252 d'un vermoil samit *B*.
254 — 255 Moult a en l'euvre biau portrait
Et des ovraignes . . . . *B*.
257 — 260 Et ce sachiez de vérité
Que li rois nos a créanté
Que il ja le mantel donra
A cele cui il mianz serra.
Or en vait la raïne au roi,
Moult moine o li riche conroi,
De dames et de damoiseles.
Nus hom ne vit mais tant de beles
Onques mais en une asamblée,
Car chascune s'estoit penée
D'acesmer cointemant son cors,
Quant en la sale vindrent hors,
Por ce qu'el sont si acesmées,

Furent durement esgardées
De toz li barons de la cort.
Toz li barnaiges i acort
Por esgarder ce que sera.
Li rois lo mantel desploia,
A la raïne l'a monstré,
Puis li a dit et créanté
Que il demenois lo donra
A cele cui il miaux serra. *B.*

264 Se il éust cousté cent mars *A.*
Se il vaussist d'or .V^e^. mars *B.*

265 *Il n'y a pas ici d'alinéa dans le ms. de B.*

269 Comant li drax en fu toissuz *B.*

272 Tot lo vis li narcist *B.*

273 De mantalant *B.*

274 — 275 G. dejoste li s'estot
Qui li vit pâlir tot lo vis. *B.*

279 O mains encor en osteroit *B.*

284 Est tot droit de vostre graindor,
Ele n'est grainde ne menor *B.*

285 L' amie Hector *B.*

294 dist .Y. *B.*

298 Don ne m'est fait el plus lons *B.*

299 dist Queus *A. Ici se trouve un nouveau paragraphe dans le ms.* 7615.

300 Un petit estes *A.*

306 — 308 Dites-moi la vérité
Comment en va délivrement
Et quoi au mantel en apent *A.*
Dites-moi de la vérité
Comant en va délivremant
Et ce que au mantel apant *B.*

311 — 312 *Ces deux vers sont transposés dans le ms.* 7615.

313 Et de l'anseigne que *B.*

314 Toute la vérité l'en dist *A.*

317 Que s'el faisoit de rien *B.*

319 — 320 Si le vout à gabois tourner
Tout le doit-on afubler *A.*
Ainz l'a à janglois atorné
Encor i ert, ce dit, afublé *B.*

321 Que vont ces dames *A et B.*

324 Bien i part hui *B.*

325 — 327 Tantost li rois après parla:

Dame, la foiz appara jà
Que vous menez à voz seignours *A*.
Don il serron en grant effroi
Que les damoiseles *etc.* . . . *B*.

330 hui main pures *A*.
Dex! con or se feissent pures *B*.

333 prendre l'en *A*.
prendre lo *B*.

334 Conques nule rien ne mesfist *B*.

335 *Il n'y a pas d'alinéa dans le ms. de B.*

339 Estre ahouyr *A*.
Estre à enor *B*.

340 Que n'i a cele *B*.

343 qui le présenta *A*.
quil me présanta *B*.

344 Que jà céans ne demorra *A*.
Car là ceianz . . . . . . *B*.

345 ce sachoiz *A*.

346 ce n'est pas droiz *A*.
ce n'est pas droit *B*.

347 — 348 Devant ce que véu aurai *A*.
Que il me soit ensi randu
De si que je aie véu *B*.

355 A totes l'estuet afubler *B*.

358 Car nule ne l'osa saisir *B*.

363 Bele, fait-il, *A et B*.

364 Oiant ces chevaliers vaillant *A*.
Oient toz ensamble *etc.* . . . *B*.

367 Que bien le poez afubler *A. et les deux vers précédents ne s'y trouvent pas, non plus que dans le ms. de B. qui porte :* que bien lo devez.

368 Vos n'avez *B*.

370 la flor *A et B*.

376 Quar j'en voi loiaus . . . . *A*.

377 Don nule ne l'ose adeser *B*.

378 Hé! fait-il *B*.

381 — 382 Dont chaucune a si grant bonté
Ne quier faucer lor loiauté *A. les quatre vers précédents ne s'y trouvent pas.*

382 — 383 De dames o a grant biauté
Don nule *etc.* . . . . *B*.

384 Si nes voloie a desvancir *B*.

Si nes voloie desmenter *A. où suit immédiatement le vers* 471:
Li rois prist par la destre main *etc.* (*vergl.* Caylus *p.* 80 *f.*).

390 li atocha *B.*

394 Voirement n'i avez vos per *B.*

397 Messire K. *B.*

398 Car provée estes à loial. *B. après ce vers on lit au même ms. les suivants qui ne sont pas au ms.* 7218, *ou s'y trouvent conçus autrement:*

Qui de tant jant estoit véuz.
Lors dist Yder li fiz Nuz:
„Bien doit à eschar revestir
Cil qui toz jors ensi aut servir.
Sénéchal, c'alez-vos disant?
Dont n'est li mantiax bien séant
A Androete l'anuieuse?"
La damoisele est angoiseuse
Qui point n'i voit de sa rescosse.
Et Kex dit à la part estrose.

409 . . . . rester *B.*

411 Con iert à voz moiller seiant. *B.*

414 Androete se *etc. B.*

416 A sa honte s'ala séoir *B.*

417 Quant les dames ont ce véu *B.*

418 Que si mal l'en *etc. B.*

419 Moult par ont lo *etc. B.*

421 Ne lor i puet *etc. B.*

423 Car n'i a que de l'afubler *B.*

424 Li bon botoiller Bedoer *B.*

429 — 430 *Ces deux vers sont transposés dans le ms. de B.*

433 Que po li est s'anor gardée *B.*

435 — 436 Bedoier tantost se leva
Et la damoisele apela *B.*

442 L'un des acorz tochie à terre *B.*

447 Et l'autre failli au mantel *B. les quatre vers précédents ne s'y trouvent pas.*

449 Quant il choisi lo cor *etc. B.*

450 — 452 Que l'an cuidoit que en la cort
N'en eust nule plus loial
Par ma foi, dist li séneschal *B.*

457 Si en dirai jà *etc. B.*

464 — 465 Ensi siaut en lever les dras
A tel besoin com je vos di *B.*
470 Si s'entre feront conpeignie *B.*
471 *Ici se trouve dans le ms. de B. la série de vers qui commence dans le ms.* 7218 *par le vers* 519:
Li rois apela demanois *etc.*
474 Et bons chevaliers et hardiz *A.*
Au boen chevalier et gentil *B.*
476 Bele, fait li rois, cist mantiaus *B.*
480 L'en ne puet mie tot savoir *A et B.*
481 Se li dist Guionnes li petiz *A.*
Ce li dit Giuvrez . . . . . *B.*
485 La damoisele avant se mist,
Car por noient s'escondéist;
Car ele nel pot refuser;
Mais qant ele dut afubler,
etc. . . . . *B. suivent les vers qui commencent dans le ms.* 7218 *par le* 535*e.*
486 . . . . . . à destre li pent *A et B. les quatorze vers suivants manquent dans le ms. de B.*
488 Et li senestre se hauça *A.*
489 — 490 Sor le genoil .j. petitet.
Sire, sire, ce dit Giffret *A.*
492 *Après ce vers les suivants se lisent dans le ms. A.*
Tant ert de loiauté provée.
Or est la chose si alée
Que bien poez aparcevoir
Qu'ele nel doit pas à droit avoir.
Puis suit immédiatement un paragraphe commençant ainsi.
Li rois apele demenois *etc.*
501 Si montre quel chief *etc. B.*
503 . . . . . . se lieve *B.*
510 — 512 Lors prant par l'estache de soie
Lo mantel et lo giete en voie
Et quant ele l'ot aporté *B.*
513 A molt descordemant *etc. B.*
514 . . . . . li dit *B.*
516 Avoc la damoisele as dras *B.*
517 S'iroiz *etc. B.*
518 *Dans le ms. de B. ce vers est suivi de ceux-ci:*

Car bien vos i estes esprovées
Plus bas que l'oil estes hurtées
puis vient la série de vers commençant par:
Li rois prist par la destre main *etc.*

522 Bele, dist li rois, çà venez *A.*
Si li a dit: bele, tenez *B.*
526 Giffes *A.*
Giuflez *B.*
527 Sire, dist-il, votre merci *B.*
529 Jusque fin en soit véue *B.*
530 Car l'ovre se loez à l'issue *B. suit une série de vers qui dans le ms.* 7218 *commence par le* 485*e.*
527 — 534 *Ces vers sont dans le ms. A ainsi conçus:*
Sire, fet-il, pour Dieu merciz
N'afichiez mie si voz diz
Devant que vous aiez véu
Comment il en iert avenu.
La damoisele le reçoit
Car à esciant set et voit
Qu'ele n'en puet pas eschaper
Mès quant *etc.*
535 Les estaches *A et B.*
536 *Dans le ms. A ce vers est suivi de ceux-ci:*
D'angoisse li cuers li tressaut
A po va que ne li faut.
D'iluec c'en est tornée errant
Li vallès prist *etc.*
537 . . . . . et tot l'autre ensamble *B.*
538 Car d'ire toz li cuer li tramble *B.*
540 — 541 Qu'ele voit maint bon chevalier,
Maint escuier et maint dozel *B.*
542 Molt par a *etc. B.*
546 Jà tant n'ert *etc. B.*
552 Puis lor a dit *etc. B.*
554 Mais nule d'aux *etc. B.*
555 Et il s'en est tornez riant *B.*
556 Et li vallez prist maintenant *B.*
558 Or li estuet estaches querre *A et B.*
559 Metez i autres dist *etc. B.*
560 — 561 Et cil li dit demenois
Qu'il les avoit en s'aumonière *A.*
564 Ne que il i oit quis essoine *B. les deux vers suivants y manquent.*

565 Ainz l'afubla demaintenant *A.*
567 Par grant ire a li rois parlé *B.*
574 Ghifles *A.*
Guiflez *B.*
576 Bien les porroiez clamer *etc. B.*
578 *Dans le ms. A ce vers est immédiatement suivi de ceux-ci:*
Li vallès est sailliz sus,
Le roi apele, no dist plus:
Sire, fait il, je vous demant *etc.*
579 Quant ax ici le mantel *etc. B.*
582 Qu'eles ont mesfait et mespris *B.*
585 Par le loemant de Guiflet *B.*
590 — 593 Chaucuns estoit si pensis
N'i a nul que sache que dire
Bien se tienent tuit de rire.
Unes et autres l'afublèrent *etc.*
A.
591 N'i a cel qui est mès *etc. B.*
592 Guiflet en apela *etc. B. après ce vers le ms de B. donne le suivant sans rime:*
Si s'escria demaintenant.
595 — 598 Quant la cort n'alist si loial:
Bele, fait-il, lo séneschal
Me dist or que trop me hastoie
Por ce que jo le ranponoie,
De s'amie ne tant ne quant. *B.*
601 *Ce vers n'est pas au ms. de B.*
602 Mais sachiez *etc. B.*
605 Que n'i ait mais nul demorer *B.*
606 Por qoi en féist-ele *etc. B.*
607 Qu'el ne pooit *etc. B.*
609 — 610 . . . . . . lo prist
. . . . . . lo mist *B.*
612 Li acor férirent *etc. B.*
618 Guiflet qui tot promis l'avoit *B.*
619 Si s'escria *etc. B.*
620 Damoisele, il est trop *etc. B.*
621 Il n'est pas à cordel tailliez *B.*
622 Il n'ert jà tant devant moilliez *B.*
626 Li a son mautalant doblé *B.*
627 Yd., fait-il, que vos est vis *B.*
629 Bien vos en devez toz gaber *B.*
630 L'an ne porroit que *etc. B.*

634 Vos cuidiiez de voir savoir *B.*
635 . . . . qui en li ert *B.*
636 Mal se covre cui li con pert *B.*
638 El se fet foutre *etc. B.*
641 Que il doie *etc. B.*
643 Si l'a gitiez as piez lo roi *B.*
652 . . . . contant *B.*
655 Onques à une *etc. B.*
Onques à nul amie *etc. A.*
656 Se's moine o les autres séoir *B.*
665 Ce que li uns ne voloit mie *B.*
666 . . . . lor dist *B.*
670 Molt sont mal parti li gas *A.*
Car moult son bel parti li gas *B.*
671 Quant chascuns *etc. B.*
674 . . . . esprovées *A et B.*
680 Mais nos en avons pris lo pire *B.*
Mès nous en avons pris le pire.
Or laissons dont dou tot ester.
Li uns ne puet l'autre moquer
Et Quex a dit: je n'ai mestier *etc. A.*
681 Car ce *etc. B.*
682 Se nostre honte *etc. B.*
683 — 684 Ainçois nous devroit moult pener
L'uns max déust l'autre dobler *B.*
687 — 688 Que moult petit doel de noient
Acore cele fole gent *B.* *Ces deux vers ne sont pas dans le ms. A, et le suivant y est ainsi conçu:*
Que dehaz oit qui ce nia.
691 Que bons chevaliers *etc. B.*
692 Se sa drue fet *etc. B.*
Dans le ms. A ces deux vers sont ainsi conçus:
Que jà chevaliers honniz i soit
Se s'amie autre ami faisoit
693 . . . . escondire *A.*
696 S'il l'avoit .ii. foiz *etc. B.*
S'il l'avoit .x. foiz *etc. A. qui ajoute:*
Ou .x. ou IX. ou .XV. ou .VII.
697 Sor celi soit *etc. B.*
698 Qu'el empirast *etc. B.*
702 Respont Hector li filz Erès *A.*
Lors a dit Toz . . . . *B.*

702 Cist confors est *etc.* *B.*
. . . . . est autres *etc.* *A.*
703 Mès de ce dist .j. *etc.* *A.*
Mais de ce dit le sénéschal *B.*
704 Vérité qui nous fait *etc.* *A.*
Vérité, il nos fait maint mal *B.*
705 — 709 Pour ce que maint bon chevalier
Sont de cest mehaig parçonnier
Mains en i a aillors que ci.
Li vallez atant respondi:
Sire, fet-il, que ce cera. *A.*
Por ce que tant bon chevalier
Sont de ce mesfait parçonnier
Maint en a ore aillors que ci.
Li vallez est en piez sailli.
Sire, fait-il, ce que sera *B.*
711 Lo mantel *etc.* *B.*
716 Que j'oï *etc.* *B.*
717 — 718 C'onques n'i vint ne tost ne tart
Aventure de nulle part *A et B.*
720 — 722 Et vostre cort est si plenière
De bonne gent, ce m'est avis,
Que n'i a chevalier de pris,
Riches dames et damoiseles,
N'i ot onque mais tant de beles,
Con or a de nous vont disant
Et quant bonne gent i atant
Et vostre cort est si plenière
Honte iert s'il c'en revest arière
Sachiez qu'elle en iert avilliée
Or ira par mainte contrée *A.*
Jà est notre corz
si plenière plenière (*sic*)
Et de boenes gens, ce m'est vis.
Tant i a chevaliers de pris
Et riches dames et puceles
Ainz tant n'en i ot de si beles
Com i or i a, ce vont disant,
Et qant boenes gens i a tant
Et notre corz est si plenière
Honte iert se il s'en sont arrière
Sachiez qu'ele iert avillée
Si en ira par la contrée *B.*
723 . . . . . . qui moult tost cort *B.*

726 Par foi! fait mes sires Gauvains *A et B.*
727 De ce vos dit *etc. B.*
731 . . . . . . qu'il i aut *B. Il n'y a pas ici d'alinéa dans le ms. de B.*
732 Gifflès i est alez *etc. A.*
Guiflet i ala tot *B.*
737 Si se séoit desor .j. lit *A.*
Et gisoit seule enz en un lit *B.*
738 Et Guiflet *etc. B.*
739 . . . . . , madamoisele *A et B.*
743 . . . . . à savoir *A et B.*
745 Car toutes *etc. A.*
Car ensi com *etc. B.*
747 Sire, volantiers *etc. A.*
749 — 750 La damoisele c'est levée, Vestue c'est et afublée *A. Le ms. de B. porte le premier de ces deux vers sans alinéa.*
757 De ce qu'el *etc. B.*
758 Mais s'il *etc. B.*
759 . . . . nul jour *A.*
. . . . à nul jor *B.*
761 — 762 Que c'ele éust de riens meffet
Il n'en quéist oïr le plet. *A et B.*
763 Que il n'en pardist lo solaz *B.*
764 . . . . Karados b'las *A.*
Amie ert Caradox briebaz *B.*
765 — 768 Lors vint avant li damoisiaus
Et cil par qui vint li mantiaus,
Et si li a trestot conté
Les euvres comment il fu ouvré *A.*
768 Par quel engin il fu ovré *B.*
770 Karados, qui molt en pesa *A.*
Caradox grant duel demena *B.*
774 Car je vous di vraiement *A.*
778 Ne pour trestot *etc. A.*
779 — 780 Ne voudroie savoir folie
Que cil qui pert sa bonne amie *A.*
783 Se vous véoie ovrant asise *A.*
Que véisse el ranc assise *B.*
784 Où l'amie Yvain *etc. A. ce vers y est suivi de celui-ci:*
Cele qui point ne c'esbahi.
785 Lors li dit *etc. B.*
786 Et cil qui pert la *etc. B.*

790 . . . . loialment *B*.
791 Que l'en cuidot je *etc*. *B*.
796 Molt sinplement *etc*. *A* *et* *B*.
797 — 799 Sire, fet-ele, ce est la somme
Que c'est mehaig à maint preudome;
Ne je ne me doie pas vanter *A*.
Sire, fait-ele, s'est la some
Que c'est mahain à maint preudome *etc*. *B*.
803 J'afublerai le mantel chier *A*.
804 Par mon chief! font li chevalier *A*.
Par moi foi? font les chevaliers *B*.
807 Devant qu'ele aiist lo congié *B*.
808 De son ami qui fu irié *A*.
De son très doz amis prisié *B*.
811 Droitement devant *etc*. *B*.
813 Toit iguel li a çaint à terre *A*.
Moult bel li ataignoit à terre *B*.
816 Bele, fait se il vostre *etc*. *B*.
819 Que je l'ai par maint leu porté *A*.
820 Et plus de cent *etc*. *A*.
Pleus de .iii. m. *etc*. *B*.
822 — 823 Nule où il n'éust vilenie
Mès que vous tant seulement *A*.
825 Qui bien vaut plain .j. tor d'avoir *A* *et* *B*.
826 Car vous *etc*. *B*.
828 Li rois méismes *etc*. *B*.
832 Bien ont-eles grant envie *A*.
833 Quant l'enporte *etc*. *A*.
834 *Le fabliau se termine ainsi dans le ms. de B., après ce vers:*
Quant nule n'i trove achoison
Don ele ost dire par raison.
Lors si dist messire Gauvain:
„Bele“, fait-il, „je prain en vain
Que vos n'en devez guerredon
Se à vostre loiauté non.
Cil qui vostre loiauté voient
Lo vos créantent et otroient;
Volantiers lo contredéissent
Se eles lor droit i véissent
Que vos nel déussiez avoir.
A escient poez savoir
Que li plus en sont moult dolant.“
Li dameisiax lo congié prant

Onques n'i volt plus demorer,
Ainz se hasta por lo disner,
Ne vout en nule guise atandre,
Car à sa dame voloit randre
Son mesaige délivrement;
Et li rois et tote sa gent
Asist maintenant au mangier.
Sachiez que maint bon chevalier
I sist, plain de coroz et d'ire.
Del mangier ne vos voil plus plus (*sic*) dire
Fors que moult bien furent servi;
Et qant li mangiers fu feni,
Caradox si a congié pris,
Si s'an ala en son païs,
Liez et joieus, o tot s'amie,
En Gales, en une abaïe
Mistrent estoier lo mantel
Qui or est trovez de novel;
Et si set-l'an très bien qui l'a
Et qui partot lo portera
As dames et as damoiseles,
Seignor, dites lor tex nouveles
Qui par tot lo fera porter,
Si lo covandra afubler.
Por noiant me travailleroie
Se je cest présant lor faisoie,
El m'en arroient mais toz dis:
Si m'an porroit estre de pis,
Se les requeroie de rien.
Por ce me covient dire bien
Por mon besoing, non por lo lor
Et si n'i aurai fors enor.
Or nos gart toz cil de laissus,
Car de cest conte n'i a plus!

Ci fenit cort mantel.

V. 835 *Dans le ms. A ce vers est suivi de ceux-ci:*
Car nulle n'i set ocheison
Dont elle puit dire se bien non.
Carados a le congié [pris],
Si c'en ala en son païs,
Liés et joians avec s'amie.
En Gales, en une abaïe

Mettent estoier le mantel
Qui ore est trouvez de nouvel;
Et si sai-gie très bien qui l'a
Et q'ici par tot le portera
Aus dames et aus damoiseles.
Seignor, dites-lor ces nouvele (*sic*)
Que par tot les ferai porter.
Si lor convendra afubler
Et si sai-ge de vérité
Que jà par elles n'iert usé.

Explicit le cort mantel.*)

*) *Die Hs.* 6973 *schliesst ungefähr ebenso* (s. Caylus p. 83):

Et quant li mangiers fut feni,
Carados a le congié pris.
Si s'en alla en son pays
Liez, joyans o lui s'amie;
En Gales en une abaye
Mistent estoyer le beau' mantel
Qui or est trouvez de nouvel.
Li romans faut; véés cy la fin,
Or vous dovez boire du vin.

Explicit.

Nach einer brieflichen Mittheilung des Hrn. Th. Wright *an Hrn.* Fr. Michel *enthält der frühere, noch nicht herausgegebene Theil des Scala Chronicon in der Corpus Library, Cambridge (Hr. W. hat mir nachträglich folgende Notizen über diese Hs. mitgetheilt*: The ms. is a very fine one written about 1362. The part of it after the Conquest has been published by the Maitland Club under this title [there are but 30 copies printed]: Scala Chronica: By Sir Thomas Gray of Heton, knight. A Chronicle of England and Scotland from A. D. MLXVI. to A. D. MCCCLXII. Now first printed from the unique ms. Edinburgh: Printed for the Maitland Club. 1836. .... In my opinion the early fabulous part of this Chronicle — for the author, being a knight and chivalrous person, has given the analysis of many romances as a part of the history, and, I think, some that are lost — is very curious, and worth printing) *folgende interessante Stelle über diese Sage:*

Arthur told the messenger, who had been sent by the Emperour, that he would repair to Rome — si lour bailla lettres directis a lour Emperour. qe sen departerent de Carlioun. a quel hour estoint acordez de counsail. le iour et lieu de lassemble de lour ost. si demenerent le iour od grant reuel. Meisme le nuyt. Estoit enuoye en la court od vn damoysele iolyue le mauntil Karodes. qe out tiel vertu. qe il ne voroit estre de droit mesure a nul femme. qe vousoit lesser sauoir a soun marry. soun fet et pense. de quoi enout grant rise. qar y ny out femme nulle en la court. a qei le mauntil estoit de me-

sure. ou qil estoit trop court. ou trop long. ou trop estroit. outre mesure. fors soulement al espous Karodes. pur qoi com fust dit. estoit enuoye a la court depar le pier le dit Karodes. qe fust dit vn enchanteour. de prouer la bounte la femme soun fitz. qe vn dez plus mouer estoit de la court. de meisme le mauntel fust fet vn chesible puscedy. com est dit. qe vnqor est a iour de huy a Glastenbery.

II.

DIE SAGE VOM ZAUBERBECHER

aus

HEINRICH'S VOM TÜRLEIN KRONE

zum erstenmal herausgegeben

von

Dr. K. A. HAHN.

(Cod. Vind. 2779. — Einzelne Lesarten aus der Heidelberger Hs. — Vergl. Anm. 13.)

Nah der aventívr sage *fol. 134 a*
do an dem weínehten tag
artvs ze tische saz
vnd mít seinen gesten az
5 nah dez hoves gewonheit,
da wart red vil gereít
von disen vnd von íenen,
nůr daz eín si samen
alle samt twanch,
10 daz nah aventívre ranch.
dív red von tisch zetische gienc
vnd aller willen so gevienc,
daz si ir selber vergazen
vnd vngaz sazen
15 nůr von disen díngen.
vnder deu hort man síngen
ein riter gen dem chastel

8. ein senen 9. Sie alles 12. ir wille 17. vor d.

einr stimme div waz hel,
svz und pleine,
20 als einr Syrein,
der dar zehove het gedaht
vnd in aventivre braht,
der erpaizt vor dem palas.
ditz maer e chomen was
25 artvsen zemaere,
daz ein ritter waere
erbaizt vor dem sal:
dez vrôten sie sich üb' al.
der riter der was chomen,
30 als ich die rede han v'nomen,
der schein dez leibes starch vnd ranch
vnd waz wol als lanch
sam ein chint von sehs iaren.
seiniv chleider waren
35 wol bewart an dem snit
nah der franzoiser sit.
daz waz ein chapp von Scharlat,
dar vnder het er reich wat
von einem tivrn phyalt.
40 sein antlütz waz niht gestalt
sam ander anplike.
sein vel daz waz dike
erwaschen von squamen.
mir ist von seinem namen
45 niht div warheit chvnt.
dik, weit was sein mvnt,
die dachten graen hie vnd da.
seiniv ougen waren eisgra
groz sam ein strauzes ey.
50 sein vmbra schied entzwai   134 *b*
breit zweir spanne bloz.
div nase waz churtz vnd groz
vorn preit enmitten flach.
seins houptes obdach
55 waz har sam visch flozen.
im warn auz gedozen
zwei orn breit vnd hoch.
ein vrômdiv varbe üb' zoch

18. Mit e. 24. mere zu k. 26. Wie da ein 27. Der da erbeisste
29. nû w. 31. starck krang 40. Sin gesichen 46. Dick vnd wyte
47. Den 50. wintbra

swartz gra vnd ysenvar
60 hend vnd antlútz gar,
oder swa seín iht dez leibes blaht,
daz ez dív wat niht daht.
seín ors daz waz wunderleich
vnd waz starch vngeleich
65 an gesiht andern rossen:
nah eínr mer phossen
waz er vor satel getan
hoh sam eín kastelan:
hinden als eín delfín:
70 daz der zagel solte seín
daz warn lang visches gran:
von langen vlozen waz div man
erwaschen vntz auf dív chníe:
eín blanch varb v̊ber víe
75 daz ros mít swartzen mailen:
dív begvnde sich ín tailen
so brait als eín phéninch
in díe blench ein swartzᵉ rinch:
im warn v̂z und peín
80 allen viern enden eín
rauch von gevider
vntz auf den hv̊f níder,
sam eíns adelers vluge,
di strachten sich in díe buge
85 von der andern zvge.
Do der riter auf den sal giench,
artvs ín vil wol enphiench,
daz von den andern ouch geschach.
er stv̂nd mít zv̂hten vnde sprach
90 dise rede enfranzoys
„artus, chv̂nic der brytanoys,
dez chv̂nges kint vtpandagaron,
durch íwers werdes lobes chron,
dív wol weiten ist erchant,
95 dar vmb hat mich her gesant
auf dem mer kv̂nic prívr
auf selh auentívre,
daz er íwer kv̂nd gevahe

61. swaiht—blahte: endachte 67. es 70. der weddel 73. Herwachsen 74. bleyche 76. Die begunden—in *fehlt* 78. bleyche 80. in eyn 81. Ruhe vnd gefiddere: nyddere 83. flúgel: búge: czúge 84. scrancten 85. adern.

vnd ív niht versmahe
100 eín gab, die ich bringe
mit sôlchem gedinge, 134 c
als si ív ist gesendet,
dív ívch niht enschendet.
ist daz íwer werdecheít
105 mir sôlh pet niht verseít
der ich e an ívch ger,
so pin ich so chomen her,
daz ich ív mer sagen sol.
e mvz ab meínr bete schol
110 mir bríngen staetes ende.
dez ist war, der missewende
kan ich an bet wol enbern,
daz ich ihtes welle gern,
dem schad won oder schande bei,
115 da vons vmbeteleich sei.
er schol von schulden sein gewert,
der so betlich gert,
da sich div von schaident,
die die bet laident.
120 div ist schad vnd schande,
der ivch dez willen wande,
der schadet íwerm lande.“
Do der bot dise red getet,
im volget mit ir allr bet,
125 daz er ím díe bet gehíez;
dez er sich úber reden liez
mit willechleichem mvt,
wan er sich so hût,
daz in an werlt eren
130 deheín sit moht vercheren,
da von sein livmt valschhaft
scheinen von dem schanden chraft
an allen seínen sachen;
daz mvst ín wert machen.
135 er sprach „daz ist war, her gûtchneht:
ir schúlt geren daz ist reht:
daz schol ich niht zebrechen.
ir múgt wol sprechen
swaz ir welt fúrbaz,
140 wan ich dar an nímer laz

100. ich úch 120. Das ist 122. Das 132. Schin von der 135. deswar gût.

zedeheinen stunden wirde.
ich schúl alle girde
vil willichleichen laisten
an dem minsten vnd an dem maisten.
145 dar nah vnd ich sein stat han,
so ich dan beste chan,
dez wil ich nimer wesen vriv.
sagt waz dív rede sei:
mein wille ist íwer bete beí."
150 Ze dirre rede der bot neic. 134 d
darnah er vnlang sweic,
er seit im gnad vnd danch,
daz ím also wol gelanch
an seinr bet nah gewer.
155 aus seinr gvgel zoh er
ein chopf vnd eín lit,
der waz von chvnst so gesmít,
daz ich daz bewaer,
daz sein geleich waer
160 niender ín dem lande.
er sprach „herr, ív sande
meín herr ditz chleínot.
daz er ín darzv embot,
daz sag ich, swa ir wellet,
165 ob ez ív gevellet.
doch hat disív botschaft
niht gar wol werdes chraft,
seín werd úb' al vernomen.
also bín ich her chomen.
170 dez mvz si offenbaer seín.
daz sag ich ív h're mein
vnd dirre massenye,
ez hat von Nigromancíe
eín meister ze Tolet,
175 der wol die kvnst het
er fvnden von listen,
in vil manigen fristen
disen choph so geworht,
daz ich dez pín vñ ervorht,
180 daz er íe wurd gesehen,
den man der tívr möht iehen

142. sal 150. Geyn 152. yme micheln d. 155. kappen 156. Einen 157. Das-kunsten 164. ob ir 165. Wa es 167. vol 177. langer frist: list 181. Dem

von chvnst vnd von reicheit,
díe an ín sínt gelait,
als er herren selbe seht.
185 dar zv̊ hat er sunder reht,
daz lútzel iemen ist bechant,
als ín seins meisters hant
wider nature geworht hat,
daz wol geschriben stat,
190 wan ez ist eín tívr list.
swez so dirre chopf ist,
der wirt dez gar vnbehert,
swa er ist oder vert,
der choph seí mít wunsche da,
195 swa er halt anderswa:
daz ist seín nature.
die stein vnd die feitívre
dív wart chaum vunden
von listen vnd von chvnden,
200 di man aus den bůchen
můz mit chúnste sůchen
von Geometríe
vnd astronomye, 134 c
die haben ír chunde
205 himel vnd abgrunde
mit listen gemezen:
swaz dív hant besezen,
dez ist ín niht vergezen.
Noch hat er groz tívre
210 von des listes stívre,
die man gern wissen mach.
dar an ist vreud vnd slach,
als ich ív beschaide:
er tůt manigem leide,
215 da er valsches hertz ougent,
das ausen valsches lougent,
wan ín deheín swach man
mach zevollem dienest han.
swíe gemeiltez hertz er treit
220 oder ob er mit valsche phleít
seinr amyen minne,
im wirt daz zegwínne,
beutet er ín zem mvnde,

184. ir 189. w. zů prysen st. 194. ist 199. listen vnkunden
204. in ir 215. der da — euget: leuget 220. valscher pheit

daz er an der stunde
225 in mít al begívzet.
dív vrowe niht genívzet
dar an weiplich' scham,
ob si valsches hertzen phligt.
seid ir mír, herre, niht verzigt
230 vor disen herren meíner bet,
díe ich mit gedínge tet,
der wil ich nv wesen gewert,
als ich ir han vor gegert
an meil valscher chrench.
235 den chopf schol iwer schench
vollen tragen úber al
von tisch zetische ín eín sal
rittern vnd vrowen:
so múgt ir wol schowen,
240 als si da von getrinchent,
welh von valsche sínchent
oder welh sicher bestent,
di ŷns niht ab gent
vnder gesten vnd chvnden.
245 wirt íeman da vunden,
den er valsches ledig sag
vnd ím vollen dienst trag
vnder mannen vnd weiben,
so schol er ív beleiben.
250 obdaz aber niht ergat,
ist ieman hie der mich bestat
vnder dirre massenye
mít ritters behendenye
ze ŏrs mit tyostívre, 134 f
255 gevellet ím deu auentívre,
daz er mich entschvmphiert,
dez ist der hof geziert
vnd beleibet ív daz golt vaz.
ouch laz ich ez ane haz
260 swem vnd' ŷns gelinget baz."
Do der bot dise rede gesprach
vnd artvs den chopf ersach,
dar zŷ dív reich gesellschaft,

226. sin n. 227. *fehlt der darauf folgende Vers:* Ir geschehe auch alsam 237 in dem 244. vnd vnder 248. vnd vnder 252. disen massenyen 253. ritterlichen banchenyen 263. *darauf fehlt ein Vers:* Vnd vernamen die bottschaft

di er mit dem chopf braht,
265 si warn alle verdaht
an dem chopf vnd an dem boten
vnd swůrn bei ir gŏten,
alte vnd ívnge,
daz si dirr sandvnge
270 nie geleichen wert gesahen
vnd von listen so waehen.
si baten in vil tívr,
daz er die aventívr
an dem chopf prvͦfen liez
275 vnd ín füllen híez
mit eínem lautern claret,
als der bot gebeten het,
daz waer vil gefůge,
vnd daz ín vmb trůge
280 der bot ín dem palas,
der da mít chomen was.
artus ir bet gehal,
vnd wůrden dar ín den sal
die vrowen geladen
285 auf weipleichen schaden.
do díe herren gesazen,
ein stat ward verlazen
vͤber gegen artvs
gyneveren ín dem hvs,
290 als ez artvs wolde,
da si sitzen solde
vnd ir vrowen alle.
mit michelm schalle
kam si vͮr gegangen:
295 si wart so enphangen,
do si nider gesaz,
der bot nam daz golt vaz
vnd bot ir ez sa.
do híez sis bei ir da
300 bieten durch ir zvht
der chvnigín von Lantfruht;
dív saz ir enneben:
der wart do der chopf gegeben,
daz si trvnch dar aus.
305 sín west niht vmb eín graus, 135 *a*
waz er an weiben zaiget.

284. alle g. 285. ire wipliche 286. Da — geassen 295. gar schone

do si den chopf geneiget,
dev vrowe sich so ser begoz,
daz ein rvnz pei ir vloz
310 straz preit vnd groz.
Solher geschiht si sich schamt
vnd dise vrowe alle samt,
wan si ser bewach
ditz vngelúches chrach,
315 der da waz geschehen,
daz ez der hof het ersehen,
vnd wurden allesamt rot.
den chopf aber wider bot
Gyneveren der bot.
320 nv was chey vnd sein spot
nah alter gewonheit da bei.
er sprach „von zin vnd von plei
waer ein centenaer
vil chaum also swaer,
325 als dirre leidig chopf ist.
sein mvst ein ris haben frist,
ob er erhaben solde
disen chopf von golde,
mit stein so gewaehet,
330 vnd der mit staeten vaehet
claretes einen amen.
wie solde dez geramen
ein vrowe, sein wurd vergozen?
mein vrowe het dez genozen,
335 waer si stercher ein tail.
krench prúft oft vnhail,
als si nv hat getan.
vrowe da lat ivch nv niht an.
Ir habt den chopf vast
340 vnd sagt dem gast
genade der in braht habe
vnd erschrichet niht dar abe
ob den chopf mein vrowe hie
ein tail zevnreht gevie,
345 daz der wein úber vloz
vnd sich mein vrowe begoz.
das schúlt ir bewaren,
ir schúlt sein da varen,

310. Stark 312. die frauwen 314. dirre vng. slag 327. erheben 330. staden 333. sie—begossen

daz ir in da begreifet,
350 daz er niht entsleifet:
so begívzt er ívch niht.
gedencht ir an ir geschiht,
so wirt íwer red entwiht."
Gynever disen chopf nam
355 sorglich vnd mit scham
vnd bot in zem mvnde. 135 b
des trunches er ir gvnde,
vntz si ín zoh wider.
do cham dez weines nider
360 ein tail auf ir schoz
von unglúches loz,
daz man ez chavm gesach.
Kei vor ín allen sprach
„vrowe, ich het ivch wol gelert,
365 wan daz ich zegacheít verchert
nv an dem ende.
ir habt missewende
vns gezeig ze angesiht.
ich het mít eu phliht,
370 solt vnder dirr gesellechaft
die vrowen schiezen den schaft,
wie sich dív sterch anív brach,
Ir ist grīme armstarch."
den chopf bot der bot da bei
375 einr vrowen, dív hiez florí,
meins h'ren Gayweins amyen,
dez chúniges gesweíen,
dív da nah der chúnigin
div best was vnder ín.
380 daz chom von ir amys,
hern Gaweín, daz si den pris
von den vrowen allen het.
den chopf mít dem claret
vil gahes si zem mvnde bot.
385 dez engie si niht vnnot,
wart si ein tail sam var,
wan er begoz ir vil gar
antlútz vnd ougen,

350. da 351. begiessent ir 352. Vnd sollent gedencken an dise g. 365. úch zagheit het v. 368. gezeuget 372. barg 373. Ir sínt 385. engie ir 386. scham 388. *hiernach fehlt ein Vers:* Das da sunder laugen

schein, do si getranch,
390 daz mail vnd valscher chranch
in ir hertzen bowet.
Key sprach „herr, schowet
an vrowen groz behendecheit.
wi° eben si den chopf treit
395 daz er niht mak gewenchen!
getorst ich ez gedenchen,
so solte fúrste gesenchen.
Artvs vnd Gawein,
die clagten vnder in zwein
400 von dirre vngeschihte,
dív zir allen gesiht
an ir ameyn ergiench,
da er si ane valsche krienc,
vnd beswart si iedoch.
405 si sprachen „waz wirt si noch,
dar sich so snelle ûbet.
ez wirt ertrûbet, 135 c
der mit gemach waent sein.“
der kopf wart vrôn Laudein,
410 dez lewen amyen, gegeben.
den hielt von vnd eben,
vntz si in bíten solde,
als si trinchen wolde
dar aus dez lauter tranches,
415 der chopf ir vndanches
sich von dem mvnd verreit,
daz si daz trinchen vermeit
vnd begoz ir vorn di wat,
daz waz ein reicher sigelat,
420 daz er gar naz wart.
key sprach „dív erst vart
ist gevarn mít heil.
het ir der chraft eín teil,
dív an dem víngerlein waz,
425 da von herr ywan gnaz,
daz ím gab vrowe Lvnet,
dor íwern man erslagen het,
so het er wol getrunchen.
heil hat ív gehvnchen.

396. ich ir 397. sie solte fúrsten senken 399. lachten 403. sich—fing 405. sin 406. da er sie 407. w. nach der bedrüb. 411. h. sie vil e. 428. hetten ir

430 daz mag ívch wol ríwen,
daz ir mit selben tríwen
hern ywein meínet,.
als ez der kopf bescheínet."
her yweín weste di triwe wol,
435 ob man ez allez sagen sol,
da er durch ir gahen zorn
het nah seinen leip verlorn
in einem walde durch ir minne
im selben zevngewínne,
440 da er verloz díe sinne.
Auch ir vrowe Eníte tranc,
der ouch eín tail misselanc,
do si solde trinchen.
der chopf begunde sinchen
445 ir nider auz der hant,
daz si seín lútzel enpfant,
vntz sich daz claret vergoz.
key sprach „von reht genoz
mein vrowe Eníte
450 an der vrowen strite
ir tríwe vnd ir schône,
daz ir wart zelone
der reich sparwaere,
swie dar chomen waere
455 manigív div wol in nemen.
onch môht wol von reht gezemen
meín h'ren chvníc artvs,
do si kam hern hvs, 135 d
daz er seins kússens reht
460 an ir staetem leibe speht,
do ím waz gevallen
der preis vor vns allen,
daz er ervalt den weissen hirz.
vrowe enite, gloubet mirz,
465 ir habt den kopf gewunnen,
wan welle ív seín dann enbvnnen
durch etesleichen swachen nít,
da ir mít bevangen sít."
den kopf man wider der bot.
470 disív red vnd dirre spot
prûft eín lvtlachen

441. Nach 455. in wolte 457. Minem 458. Da sie kamen her zephus
466. man 469. nam

vnd níwet doch seín swachen
vil manigen, d' den schimph nam
mit verborgens hertzen scham,
475 der seín amyen sach
an staetes hertzen swach.
daz wol seín vngemach.
Do wart vrowen perchyen,
eíns ritters amyen,
480 gegeben dítz goltvaz
vmb daz daz si saz
zenaehst bei siten
meínr vrowen Eniten.
si nam ín, daz mûste seín.
485 als si kopf vnd weín
zemund bieten solde
vnd wolt auz dem golde
vil gern getrunchen han,
do misse gie ir dar an
490 so daz si gar svnder danch
wol vergoz das lauter tranch.
Dez schamt si sich sere.
key sprach „trínchet mer:
seín ist vil an eínem trunche,
495 ob seín den boten drvnche.
wir haben daz wol ersehen
daz wir ív preises mvzen iehen
vor allen disen vrowen.
staet hat an ív erbowen
500 eín hertz mít kensch beslozen:
dez hat íwer vreunt genozen:
dez mag er wol wesen vro,
daz ir an seín lop so ho
an allen valsche steiget
505 daz an den andern seiget."
dirre red do begunden
díe gest mit den chvnden
vnder lachen vil tougen,
daz so gar an lougen 135 c
510 daz an den vrowen schein
valsches vnd staet mein
vnd von eínem chopf daz ergienc

472. mût sin sw. 474. verborgen 476. stetes hertzen zeichen s. 478. parthyen 493. nit tr. mere 494. Es ist gnûg zû ein 503. hier an 510. da an 511. vnd vnstete; mein *fehlt*.

vnd daz key vnder viene
ir missetat gar mit spot.
515 den kopf bot aber der bot
bei ir einr vrowen da.
der nam waz Galayda,
des trugsaezen amye,
div waz von Slandrie
520 dez hertzogen swester:
der val wart verre vester
dann der andern da vor:
daz sah man an ir spor,
daz tief lak vnd niht enbor.
525 Nv hört welh ein wunder,
daz dirre kopf besvnder
sei so auz den andern nam.
da galt den spot ir beider scham,
den key ir vrivnt geprůvet het.
530 als man ir bot daz claret
vnd si zv wolte greiffen,
ir begund nider sleiffen
die hend auf div schoz zetal,
daz si den kopf vúr daz mal
535 nie moht gerůren:
so begund ir hende fůren
wider vnde vúr ich enweis war,
swie oft ir daz goltvas
dirr riter bote dar.
540 key wart dez scham var,
als er so reht gesach
wie seinr amyen geschach,
vnd wolt ez verswigen han.
do sprach Greingradvan
545 „her key, mich dvnchet, sam mir got,
ir múgt wol lazen den spot
vúrbaz mer beleiben,
den ir tůt von weiben,
die icht haben missetreten.
550 ir habt iwer weip erbeten
den vnsern zware,
daz si so geware
von dem kopf getrunchen hat,
daz si ougen noch die wat

519. landryen: amyen 536. Sie b. 551. zü vare

555 mit dem claret beslûch
vnd tranch ir ſe doch genûch
vnd trunch noh aber baz,
daz si nīmer wurde naz
swie vol der kopf waere, 135 f
560 daz ez ir nímer baere
deheín míssewende,
weder erst noch zem ende:
so hat si sich behût.
der so saelich getût,
565 dem erscheínet daz dik zegûte.
Swer daz hor vnd den mist
rûret daz erwúllet ist,
der víndet niht nv̊r wan stanch.
ouch gewínnet er seín selten danch,
570 der durch eín swachen dvz
die wefs vnd díe hornvz
von seínem amt stôret.
swer vngern hôret
keches hvndes pellen,
575 der sol ím gehellen
vnd sol níht mít der raben
instundelichen wider slaben.
da von meret sich schal,
swer ín sleht, daz er bal.
580 von eínem slag er ergillet
vnd doch ímmer billet,
danne er da vor taete,
vnd ist daz an staete,
wan er ist gereizet.
585 swer den anger heízet
nah werlicher tugent leben,
dem ist an eiter vergeben,
wan ez nímmer mak geseín.
ir sehet wol, wazer vnd weín
590 die gebent vngleichen smach.
sam tût naht vnde tak:
div gebent vngleiches lieht,
als man alle tage sieht.
swez der vogel wont von neste
595 vnd swaz wazzers der teste

567. verfulet 571. die weſſzen und den hurnuss 577. Núadelichen 578. s. sin s. 579. vmb dz 581. ie mere 583. dar an 585. andern 586. weltlíchen túgenden 594. zü nest 595. wazzes

wider erst gewinnet,
dez smaches im zerinnet
nimmer mer vürbaz.
gewonheit wirt nim' laz,
600 si greiffet vür nature.
swie key waer ein schaure
vnd an allen dingen zuhtlos,
da mit er doch niht verlos
seins adels herschaft,
605 wan er waz so manhaft,
daz er dehein vreide schauhte,
div in zestarch dauhte,
er getörst sei vil wol bestan,
swie im gelung dar an.
610 ouch mvgt ir wol wizzen, 136 a
seit sich so gar gevlizen
artus het an tvgende
vnd sein rein ivgend
selch gesind het erwelt,
615 daz dehein chrench an valsch entwelt,
si warens alle svnder,
wie möht er dar vnder
dehein weil sein genesen,
waer er also arch gewesen,
620 sam maniger von im hat geseit.
ditz ist div warheit,
daz er spotes gerne phlak
vnd sein zeniemen bewak:
daz waz an im der maiste slak.
625 Ein vrowe hiez Blanschefiür,
di minnet ein ritter pamor,
daz waz mein herr parzefal.
auch waz div vrowe von Gal,
als ich ez vernomen han, geborn:
630 die het er ze amyen erchorn
vnd het si dar zehove braht.
div vrowe wart niht über daht,
ir wurde dirre kopf gegeben:
den enphie si von dem boten
635 vnd wolt dar auz getrunchen han.
also snelle wart er wan
dez claretes vnd verswant,

606. keinen gruwen 607. der — so gross 608. jne so w. 615. krang — enwelt 616. Sine 632. nit verdoht 633. geboten

daz sin da lútzel vant,
in dem goltvaze,
640 wan ir schoz naze
vnd ander ir claider.
der vrowen wart níeleider,
dann ir an der stund wart.
herr key sprach eín wort
645 schon spotleich dar zv̊.
„vrowe meín, ez ist zevrv̊,
obz ivch niht beswaeret,
daz ir eínen kopf laeret
so vollen lauter tranches.
650 vnd tat ir ez danches,
so seit ir zwar niht betrogen:
ir habt eín zvkch gezogen,
der nv waz der beste.
er waz mit al veste.
655 eín amme weis dar zv̊ gehort,
der so vngefv̊ge chort,
wíe eín trinchen smeche.
staeter tríwen deke
hat ivch, vrowe, bedacht.
660 daz ivch her parcefal erwakt,
dest war daz het wol gewant. 136 *b*
iwer tríwe waz ím e bechant,
do ir dez gerv̊cht,
daz ir in besuht
665 dez nahtes an dem bette,
do gabt ir ím zewete
iwern leip dach der mínne rat
an aller slaht missetat
vnd daz vor vnd nah gat.
670 **B**lanlíz vnd pleiden
disen vrowen beiden
den geschach ouh alsam,
do ietwederív den kopf nam
vnd wolten trínchen dar aus.
675 vrowe layn von Jandaus
vnd dív chvnígínne von psya
dív viel mít den andern da.
sam tet vrowe ysolde,

638. daz man 640. Nie wart ir sch. 643. was 644. da sprach kay lyseneschas 655. ein ame wins — höret: köret 660. ervaht 661. hett er 666. gewette 667. lib nach der m.

do si trinchen solde,
680 vnd dív chvnigín von Cley
vnd Morgve eín rechiv fey,
Moret dív mörinne
vnd Neyn dív twergínne,
vrowe Belyn von Danoys,
685 Tane vnd vrowe Gyfloys,
Landet vnd Gymele,
Blantschol vnd vrŏ yle,
vnd dív lang amardie,
eíns risen amye,
690 vnd ir swester yare
mit dem guldeín hare,
vnd yíolet dív snelle,
calades von Canelle,
Chamille mít der weízen keln,
695 dív daz niht moht verheln,
wan sah den weín durch di chel,
von Clameroy ysel
vnd ír swester Brayne
von der hohen Montayne
700 vnd Elye dív schöne,
vrowe Blonde vnd yron,
Cressia vnd vrowe Galat
vnd vil manig an dᵉ stat,
der ich niht nennen wil,
705 wan ir waer al zevil:
ich nand ív ir noch genůch
waer ez niht eín vngevůch:
hie mít si ir ende.
mit dirre missewende
710 vielen die vrowen alle
mit gemeínlichem valle.
key ruget si mít alle. 136 *c*
Do deheín wart vunden
vnder gestínne vnd chvnden,
715 dív wol dar zů tohte,
daz si drauz trinchen mohte,
den kopf trůch der bote dan
vnd giench vúr den chnnich stan.
er sprach enfranzoys alsús
720 „edel fúrst, chvnic artvs,

686. gymile 695. 696. *fehlen cod. pal.* 703. manige

der gab ist wol begvnnen.
noch schúlt er mir dez gvnnen
daz ich sei volle bringe,
also meín gedínge
725 ist vnd íwer reht.
kv̊nges wort súln wesen sleht,
daz bedarf deheins wanches,
ez schol allez chranches
vil gar wesen ane
730 nach gar gemeínem wan:
also ist íz her chomen.
ich han ouch von ív vernomen,
daz ir ívch habt so bewart
daz níe chúnges gelúb wart
735 staeter dann daz íwer ist.
daz enschol auch zedirre vrist
niht werden zebrochen,
dez wert ir besprochen.
herr ir habt wol gesehen,
740 waz an den vrowen ist geschehen.
was tŏht daz mer zesagen?
noch schol man den kopf tragen
vmb vnder disen herren,
e ez deheínen werren
745 prv̊f an meíner bet."
do sprach artvs zestet
„ich schol ivch niht betriegen.
valsch geheiz vnd chúnigs liegen
dív swàchent ietweders namen
750 vnd prv̊ft lasterleich schamen,
swa man ez hín vernínt,
wan ietweders missezímt.
dez schv̊lt ir erlazen seín.
nemt claret alte weín
755 vnd fúllet aber wider ín.
swez ich ív schuldich bin,
dez sol ich ívch gewern
vnd tv̊n ez vil gerne,
seít irs niht welt enbern."
760 **D**er riter ward der rede vro.
disen kopf nam er do

727. Vnd die bedúrffent keins 728. Sie sollen — swanckes 734. kúnigs gelúbde 735. die uwer 738. wurden ir 741. tohte me da von 749. den namen 755. fúllent ine

vnd vullet ín mít claret.
do er daz getan het, 196 d
do gíe er vúr den chvnich sten
765 vnd sprach „herr, ich sol begen,
gebiet ir, meín lant sit,
da ich her bín chomen mit.
dez ním ich ze ívwern gnaden vluht,
daz ir mírz niht zvnzvht
770 mercht, herr, ob ich
dar an úber sprech mich.
mín reht ist, daz ich vor
meíns herren trinchen chor,
e ich ím den kopf biet.
755 wan phligt dirre miet
in meins herren lande
vnd ist daz svnder schande.
waer ez aber missetan,
so wolt ich seín wandel han."
780 als er die red gesprach,
ein angel der zevar stach,
der v̊bet sich da bei:
daz waz der trugsaetz key,
der vie ez mit spot.
785 er sprach „daz ist reht, daz der bot
zem erst súl schowen,
wíe der wirt hab gebrowen.
s̊olher sit behagt mír wol,
wan so der kopf ist zevol,
790 so zimt er úbel vúrsten hant.
er werd erlaeret vnd erwant,
so m̊oht er seín gewalten.
ir súlt den sít behalten.
trincht ín gotes namen:
795 ir chv̊nt wol geramen,
daz ir ivch iht begíezet,
als er da von gehíezet
vnd die schande merchet.
ivch hat wol gesterchet
800 in daz alter von der ivgent
an valsch reinr tvgent,
daz ir svnder sorgen
offen vnd vnverborgen

781. ang. da her fúr 784. underfing 798. Den die s. 801. reyne

múgt trinchen hívt od' morgen."
805 Niht vol er díe rede liez
vntz ín die lazen hiez
künig artus vnd stívrt ín.
er sprach „vúr golt verworfen zín,
saphir vúr den rubín,
810 ir mvzt ímmer sin,
der ir her gewesen seít,
ein staet haz, eín ewich neít,
eín gift vnd eín eiter,
ein morgen rot heiter, 136 c
815 eín scorpen angel, eín slangen zagel,
ein vor vngewarnter hagel,
ein zwisch reisel vnd ein chlobe,
eín besweich an allem lobe,
eín kort vnd eín angel saûr.
820 iwer leben vnd íwer fûr
stet gar nah vnpreise.
ir seit eín wek an glatem eise,
dar an man leiht vellet.
sich hat zv̂ ir gesellet
825 bispraech vnd achvst,
schanden hort vnd ern vlust.
verflûchet sei íwer bitter galle,
daz schier über valle
vnd ivch mv̂z zebrechen.
830 ir chvnnet niht gesprechen
wan den argen alle wege.
ir seít eín schuch vnd eín ege
an allen tugend sachen.
ir chvnnet daz wol gemachen,
835 daz ív niemen holdes hertze trait,
als man den besten phleít:
daz habt ir oft wol verscholt.
ir seit ív niht selben holt:
wer scholt ivch danne mínnen.?
840 waz welt ir dar gewínnen?
daz ír mangen so beswaeret?
e ir vngespotet waeret,
ir spot íwer selbes e.
spot bût nah schaden we.
845 dez súlt ir ivch mazen.

805. Nit bald 821. nahe one p. 822. vf g. 823. uf 824. zü üch 828. Das sie 831. alles arges 844. tůt

ir sült ivch niht lazen,
vrivnt, an disen argen spot.
iwer bet vnd íwer gebot
dem wil ich entweichen
850 svnder allez besweichen,
wan al eín dar an,
daz ich dez ersten trvnches gan
ni°men baz danne mir.
welt ir dar nach, so trinchet ír.
855 dez schült ir mír gvnnen
dar an werd gewunnen
alda werde an verlorn,
ich han ez mír also erchorn,
daz lat ív niht wesen zorn."
860 Key daz hützel vröwet,
daz in der chvnich het gestívrt
wan daz sein schal grözer wart.
er hatzt aber auf di vart,
sam er da vor het getan,
865 vnd sprach den chünich selb an: 136 f
daz beswart ín vil verre.
er sprach „ay herre,
ir chünt ouch schelten
wolt ir mich dez engelten,
870 daz ivch der dvrst twinget?
nv beitet, wan bringet
iv vil schier zetrínchen.
daz er müz versinchen,
der daz ezzen so versaltzen mag,
875 da dürstet ivch so vast abe.
we, herre, wa ist der schenche?
mich wundert, wez er gedenche,
sit man den tisch erhaben hat,
daz er ívch vngetrunchen lat.
880 seit aber nv niht hie bei
her Lvcans der schenche sei,
her bot, so gebet den kopf dar,
e meín herr erdurste gar,
daz er ím trinch genüch.
885 ez ist eín michel vngevüch,
daz man eínen fürsten
so starch lat erdursten

860. K. sich des l. vnfreut 861. gesteut 869. lassen engelten 874. hab

mit seinem aigen gůt.
daz chvmt von vnvrůt.
890 daz mag ív wol zorn sein.
claret ist bezzer danne wein,
da bůzzet íwern durst mít,
herre, vnd habt gůten sit,
als ir vor taete
895 vrů vnd spaete
nah der tvgend rate."
Also key díe red gereit
vnd an den chvnig selben leít
disen schimph vnd sðlhen spot,
900 dív gvmpeney vnd der bot
di* begunden lachen tougen.
dise wíncten mit den ougen,
ien stiezen mit den ellebogen.
dirre sprach „vns hat bezogen
905 eín tðrlicher donr slak,
dem níemen wol entwenchen mach.
wir sein ûbel her chomen,
vns wirt noch hívt híe benomen
vnser wert vnd vnser ere.
910 vnser deheíner ist so here,
der ím daz zv betívre,
er ist so vngehívre
an leib vnd an zvnge,
ob ím halt gelvnge,
915 daz er in vngespotet la."
so sprachen ander anderswa — 137 a
„dív hohzeit wil bosen.
dirre kopf vnd sðlich kosen,
daz key von ín allen tůt,
920 daz machet vns vngemůt,
wan der schad ist manígvalt.
ez ist auz der tagalt,
daz wir sehen můzen
vnd seín niht mðgen gebůzen,
925 daz wir seín mit dem schaden
so manígvalt seín geladen
an vns vnd vnsern wiben.
wer mðht vor keyn beliben
vngespotet nah der missetat,

894. da vor tadent 905. dötlicher 911. D. kay dar zů 916. spreche ein ander 919. uns allen 926. manigfelticlichen

da er dez chúnges gespotet hat
seín h'ren an schulde?
nímmer ist ín seiner hulde
deheín weil also wol
er vínd eín hertz triwen hol
935 vnd eín leip spotes vol.“
Ez waz in komen aus dem spil.
dise red vnd ander vil
wart da gereít hín vnd her
vnd ein michel tail mer,
940 dann ich ív gesagt hab.
sich hůb eín groz vngehab
hin vnd her ín dem sal,
auf, enneben vntz zetal
vnder dirre massenye.
945 der graue vnd der vrye,
der chúnig mit dem herzogen,
di° het sich íngezogen
gaemelich ín dise chlag.
waz touget ez ob ich sag,
950 wie dirre streit, iner kleít,
der ander sauft vmb daz leít,
vnd wie dort íen gesellen
baten got den selben vellen,
der den kopf ie gemachet,
955 vnd wie der ander lachet,
daz seín geselle traaret.
disív klag starch duret
wan ez waz ir vorht,
daz dirre kopf worht
960 sǒlch wunder vnder in.
disen gemeínen vngewín
besorgten si alle.
da pei waz eín galle,
dív ieglichen meilet:
965 ir gift si vnder tailet
vnder si so geleich,
daz sein arm vnd reich 137 b
heten mer danne genůch.
der bot, der den kopf trůch,
970 stůnt vor der taberounden,

932. Nieman 943. vnd zů 947. hetten sich hin g. 948. gemeinlich 949. W. benutzt es ob 951. Vnd wie einer sorgte 965. sich 971. pfalnzrund.

da von der phlantz rounden
zenaehest meín herr preisaz
bei dem kúnig artuse saz.
den kopf gab der artuse.
975 nv wart in dem hvse
eín michel gedranch,
do er aus dem kopf tranch
vnd ím niht misselanch.
Do artus getrunchen het
980 vnd den kopf mit dem claret
vnd artus daz trinchen zam
dírre bot wider nam
so daz er sich niht begoz,
sich hûb eín stille, dív waz groz,
985 vber al ín dem palas,
daz ím so wol gelungen was,
vnd heten es vúr wunder.
Key sprach dar vnder,
dez man wol lachen mohte.
990 er sprach „vil wol ez toht
vreunden vnd vrívndínne
daz si sich zweír mínne
mit staet vnder bunde,
so daz si níemen kvnde
995 vnstaeter chranchen binden.
sam hat sich von kinden
meín herr vnd meín vrowe,
als ich wol getrowe,
so gaerlich her behût,
1000 daz eín hertz vnd eín mût
si beide merchet svnder meín
vnd ein ia vnd eín neín.
daz mag man kiesen dar an,
daz meín vrowe vndern
1005 vrowen gewarn vnd under
vns meín h'r den preis
hat gewunnen allen weis,
dez ist er saelig vnd weis.
Waz half den chûnig
1010 daz ím gelanch,

980. Vss dem 981. 82 *versetzt:* der bott den kopf widder nam Vnd artusen das trincken zam 990. wie wo 1992. D. sich ir zweyer mynne 993. stetikeit vnderbunden 994. niht enkunden 995. tranck enbind. 996. sie 1002. Ein *ohne* vnd. 1004 — 6. *nur zwei Verse, Abtheilung nach* gewan. 1009. 10. *Ein Vers.*

er cham sein doch an wanch
niht hin vor hern keyn.
disen kopf gab er da pey
einem chûnig, der hiez preisaz,
1015 der im do zenaehste saz
von der pflantzrounde.
den bot er zem mvnde
vnd entranch noch begoz sich niht. 137 c
disiv wunderleichiv geschiht
1020 dú kom von einr meide,
di er in grozem leide,
lie svnder helf an einr stat,
da si seiner helfe bat,
vnd erlost si doch seit.
1025 dez enmoht er av ditz leit
auz dem kopf niht getrinchen.
nv begunde key winchen
vnd sprach im ze vare
„ir herren, wisset zware,
1030 mein h'r hat gût urhab,
daz er iv den chopf bat (*unter* bat *Punkte*) gab,
dez habt ir genozen
aus dem kopf von dem lide.
wir haben daz zenide,
1035 daz in so wol ist geschehen;
dez schúlt ir meinem h'ren iehen.
ez ist von seiner hantgift.
saelden chint hat saelden stift
vnd vertreibet vnglúkes gift."
1040 Ez gab den kopf von d' hant
dem boten, d' dar waz gesant,
wider mein herre Brisaz,
daz man in gaeb vúrbaz.
do gab man in zenaehest da
1045 dem chvnig von Ethiopia,
daz er trunch nah in.
auf sein selbes vngewin
daz also schier geschach.
ein vnde aus dem kopf brach,
1050 div den h'ren gar begoz
vnd also gahes wider floz,
sam schier ez waz ergangen.

1016. Vor—pfalnzrunde 1023. jne siner 1024. er erloste 1031. yme 1032. *darauf:* Das ir trinckent vnbegossen 1035. Das úch 1036. dang iehen

der kopf het vervangen
an ím eín starches tadel.
1055 seín hertz waz also wadel
an allen werlt sachen,
daz es niht gemachen
moht, daz ez wurde zam.
seínem leib waz alsam:
1060 der waz ín allen enden
vnstaet mít missewenden:
daz wart an dem kopf schein.
„wa moht daz claret seín“
sprach key „daz man so verzert
1065 alzvrn vnd der kipper wert
swaz weíns da wirt ínne
vnd waer der aller hinne
der wurd verzert schiere,
solden noh die naehsten viere 137 d
1070 trunchen, als ir habt getan.
er chan wol chöpf machen wan:
daz trinchen hat er wol gewent:
ez ist auf in so versent,
e er es bíet zemunde,
1075 so. wellet sich dív vnde
gegen im zaller stunde.“
Uber di tavel saz en[d]gegen (*unter en[d] Punkte*)
artvs dem chúnig engegen,
daz waz meín herr Gaweín,
1080 an dem níe tadel erscheín
an mvt noh an leibe,
wan daz er sich von weibe
vber reht genaden vermaz,
dar an seinr wirde vergaz,
1085 daz doch in schimphe geschach,
daz er sich so über sprach,
do ín gemeínr fauel
dív von der Rüntavel
eins abendes gesazen,
1090 do si zehove gazen
vnd ze alten in auentivre.
daz galt er seít vil tivre
dik an vil manger stat,
daz er also misserat,

1059. Sin 1070. Trincken 1084. er sinen wert 1091. Vnd sie auch rechenten íre auentúre 1094. missedrat

1095 als im der lewe selbe seít,
da er vnd der chúnig reit
beidív nah auentívr gewín,
do er gesezen waz auf ín.
kleinr chranch birget grozen w't.
1100 dív schand vrones weges gert,
also oft geschi°ht,
daz eín nebel michel lieht
mit seíner vínster vmb stet,
daz seín scheín da von zerget,
1105 vntz er aber brichet aus.
es birget eín rot golt griez
eín swarzen růz tropfen.
wan bot aus dem kopfe
zetrinchen dem reken.
1110 an im sah man deken
vollez lop swaches mail,
gantz tugend meins tail,
da wachet schand vnd slaft daz heil.
Ditz seltzan maere,
1115 daz ist doch chlagebaere,
daz disen tugend richen helt
ein chranch spruch so entwelt
wider so groz manheit,
als er lang het beíeit.
1120 da man in solt bewaeren, 137 *e*
wie getorst den íe beswaeren
eín so chleín missetat,
den tugent so bewaret hat!
ditz waz eín iam°lich° schlach,
1125 daz dirre spruch úber wach
so manik reich tvgende,
die er von sein° ivgende
vntz ín seín alter begiench,
daz ín daz niht verviench,
1130 dar an waz reht wilde.
doch haben wir seín bilde,
daz wert von li°ht valwet.
eín schôn weip salwet
oft von liehter svnne.
1135 eín gar lauter brunne
trůbet eín vil chleinr mist.

1098. gesetzet 1107. swartzer rûsses 1113. slieff 1135. Einen g. lutern bronnen (:sonnen)

so daz ors ie blencher ist
so ez ie liehter sich besleht.
da wider der die kran tweht,
1140 da von meret sich ir swartzer glantz.
swa valsch ist vnd vnstaet gantz,
da scheint ein chleinī tugend niht,
sam vil auz dem wazer iht
ein vanch mak gebrinnen.
1145 wie mŏht div schand gewīnen
dehein so vest obdach,
si waer ie doch inne swach,
solt ez nah meinem willen varn
got mvz die besten so bewarn
1150 vnd setzen zv̊ der saelden tvr,
daz in nīmer wider vůr
niht wan er vnd gevůr.
Do Gawein so misselanch,
den kopf vnd daz lautertranch
1155 gab der bot sa zestet
meinem h'ren Lantzelet,
den hiez man von harlach,
der der herren amte phlach,
daz er riter vnd pfaffe waz.
1160 swaz er auentīr erlaz,
di zeigt er ein gesinde
daz waz er von kinde
ie gewesen sein arebeit
vnd waz der erst d' beieit
1165 vor den andern den preis.
sein leben stůnt allen weis
ie nah hohem werde.
ez enlebt auf der erde
dehein riter so tivr,
1170 dem er ie tiostivr
verseit alle ritterschaft. 137 f
ez stůnt so vmb sein chraft,
als ez úb' mitten tak kam,
daz er so starch zv̊ nam
1175 alle weg vntz in di naht;
swer di weil mit im vaht,
der můst werden sigeloz.
an dem kopf er verloz,

1138. lichter 1149. müste 1150. Cůr 1157. arlet 1158. d. d. zweyer a. 1161. zeuget er einen 1162. her 1171. Versagt oder

do er solt trinchen den sich,
1180 daz er geviel in den strich.
daz erarnet er da mít,
daz er über riters sit
gesaz auf einen garren,
auf gewízzes nah harren,
1185 do Miliantz dív chúnigín
vber sein willen vûrt hín,
wan er sein êrs het verlorn;
dez enmoht er gedreng vnd dorn
zefûzen wider streichen;
1190 ouch wolt er wider wi°chen
niht vntz er vunde,
in welhem vrchúnde
dív chúnigín bestûnde.
Ein sit was in dem lande,
1195 swer verdíent di schande,
daz man ín solde henchen,
ald anders so chrenchen,
daz er ver dament waer,
den namen di weítznaer
1200 vnd satzten ín auf eín wagen,
der mûst ín al vmb tragen
von steten ze villen,
mit alsôlhem willen,
swer in auf dem garren sach,
1205 daz er díe schand an ím rach.
wan auf ín waz gewant,
swaz er het in der hant,
ez waer holtz oder stein,
so mûst er gelten daz maín.
1210 nv Lanzelet enchvnde
von dez kopfes gvnde
getrinchen dez laides:
key der voller neides
ie was vnd bitter galle,
1215 der sprach mít michelm schalle
„her Lantzelet, es scheínet wol,
daz der kopf ist zevol.
dez môht ir sein niht enburn
eíns lamberyen oder eins stvrn
1220 môhter leihter genûg ezzen.
ir seít gar besezzen

1183. karren 1218. mohten ir nit enbern 1219. ein stören 1220. Möhten ir

iwer kraft an disem morgen: 138 a
ir waert dez svnder sorgen,
ir híet ín nah mittem tage
1225 vs getrunchen an díe sage,
so íwer kraft gewahsen ist.
her bot gebt der rede vrist,
vntz ím kom mitter tak,
so trinchet er daz man ímmak
1230 der rede wol gedenchen.
eínen trunch also chranchen
den möht er vor ímbíz,
ob er dar an allen vliz
leít und allen seínen můt,
1235 getrunchen als er nv tůt.
iegleicher sach ist seín zeit gůt.“
Der bot, der des kopfes phlak,
gab im grech fidel roy lak,
daz er trunch dar nach.
1240 im wart zem trinchen so gach,
als er disen kopf begreif,
er tranch ín vast an den reif
des weines ím genůch,
daz ím der kopf niht vertrůch,
1245 er begoz ín vil sere.
dise starch vnere,
da mít er er arnet,
do ín Enyte warnet
in dem wald mang° vreise,
1250 do si seín gereise
waz auf eínem walde.
Key sprach also balde
„ay meín herre Erech,
iv ist zesmal dirre wech,
1255 den ir nv sait geriten.
ir hiet leihter gestriten
mit zwelf roubern,
díe alle zagen waern.
ir schúlt ívch vil wol gehaben,
1260 kv̊nd er baz siechen laben,
dez wurdet ir wol ínne.
sich het an vn mínne
dirre kopf so verlan,

1222. An vwer kúnst 1236. Iglich sach ist zů ir zyt gůt 1242. in *fehlt.*
1260. Kúnnten ir ůch bass gelaben

daz er niemen zevreunt wil han,
1265 dez ist lougen dehein."
den kopf nam her ywein,
wan er was zenaheste da.
er bot in zem munde sa,
er moht ab getrinchen niht.
1270 nv key gesah ditz geschiht,
er lachet vnd sprach
„iwer lewe, der den risen brach
vnd manig' vreis ivch vervie, 138 *b*
waer der nv bei iv hie,
1275 der hiet ivch gerochen."
also Key daz het gesprochen,
disen kopf gab man zehant
meinem h'ren Kalocreant:
dem geschach ouch alsam.
1280 als er daz claret nam,
er begoz sich da mit.
„daz im an iegslichem trite
iuch so wol habt behût"
sprach key „daz ist gût.
1285 daz zeigt ouch der brvnne,
den ir in hertzen svnne
auf dem stein givzzet
vnd dez so wol genivzet.
er mag vil wol vro sein
1290 der so wol genvzet."
Parcefal der Galoys
der nam nah dem waloys
den kopf vnd tranch.
der wein aus dem kopf spranch
1295 vnd begoz in mit al.
ditz erwarb her parcefal
an dem armen vischaer,
den er in grozer swaer
durch zuht vngevraget liez,
1300 als im div magd seit gehiez,
daz in sein zuht so gar verriet,
do er von dem boume schiet,
da er si sitzent vant
vnd dez swertes kraft erkant,
1305 daz im gap sein oheim,

1282. Das ir 1286. liehter sonn 1287. den st. gegussent (:genussent)
1289. 90. *ein Vers.* vil *fehlt;* sin so; wol *fehlt.*

do er wolt reiten heim.
sweigen tût vil dik schaden:
sam wart er da mit geladen.
key sprach „ir seit verzagt:
1310 vil reht von ív weissagt
dise rede lang vor
Cvliantz der tor,
vnd ouch von vrowen leden.
ir súlt dez ín beden
1315 grozen danch sagen,
daz si ín ir kint tagen
nie wolt gelachen
vntz írz mûst machen.
ir betten het si wol gewant,
1320 daz si ívch darzv̂ bekant
vnd durch ivch ir sweigen brach
vnd zv̂ ív lachend sprach.
si kvnd wol gût riter spehen.
daz ist gût an ív zesehen, 138 c
1325 dest war, dez seit ir wol gewert.
dez selben ouch der wein gert,
dar ív engegen spilte:
wisset daz ín bevilte
der weil in dem golde,
1330 daz er beten solde,
vntz ir ín zem mvnde
braht an der stunde.
emsigív trat tût blozen wech,
ouch get man leiht gewonen stech.
1335 dez ist tugend an ív gewon
vnd selwet schande da von.
er wirt gar verswachet,
swez hertz ist vermachet
sam eín aertz vnd eín gunterfeít.
1340 valschen mût dív schande íeít
vnd ist tríwen tugent leít.“
Ich seit ív besunder
daz manígvalt wunder
daz von dem kopf ergiench,
1345 in welher weis er geviench
iegslichen vnd begözze,

1319. biten 1327. Da er 1330. biten 1333. emsige tritt machent blosse wege: stege 1339. ein dupple adere 1341. der truwen tugent geleit

wan ich vurht, daz ver drvzze
dirre red eteswenne,
so ich nand den vnd den
1350 vnd daz so starck úb' treibe.
do geviel mir, daz ich belibe
an dem ende hiemíte,
wan daz ist der werlde site,
daz si der níwe volget.
1355 vil oft sich besolget
der níwe wege kívset.
dik ouch man verlivset
groz gůt nah cleinem val.
swa zweir dinge dív wal,
1360 da nimt man niht daz arge.
als leiht vellet der karge
an chvnst sam der vnvrůt,
der es von vnwitzen tůt.
ich wil iv doch díe besten
1365 vnder chvnden vnd gesten
sagen vnd nennen,
daz irs múgt bechennen,
die aus dem kopf trunchen
vnd welh von valsch svnchen
1370 vnd wurdent gvneret
vnd wíe daz key vercheret
zeschanden vnd zespot
vnd wie gewert wart der bot
vnder dirre tugentlich' rot.
1375 Do getranch meín h'r parcefal. 138 d
den kopf nam er ze'nval,
dar nah layz von ardyz,
nah dem Miliantz delyz
vnd Maldvz der weise,
1380 Dynodes der greise,
nah dem tranch Gandalvz
vnd flíez von jandvs,
nah dem der chvních Kryen
vnd von Lowen vryen,
1385 nah ím von Canabvz yweín
vnd Lochenís von Onayn,
dar nach her brant ríviers
vnd bleors von blíeriers,

1350. so *fehlt.* 1359. dinge ist 1360. licht das erger 1361. des kerger 1376. her lenual

dar nah Senpite Brvns
1390 vnd gantíziers von yascuns,
dar nah fiers von Ramyde,
der gerner streit dann er het vríde,
nah dem Garadvz von Caz
vnd Cauterovs von Solaz,
1395 nam ím eín reich Relledinch
vnd filliroys qvrídinch
vnd von qvíne eín reich Quareos,
nah ím von Montdoyl hysdos
vnd Calaruz von Destraus
1400 vnd dem reich Cales Lychaus,
nah ím der rot Avmagwín,
nah dem Graym von Gotegrím
vnd Gradoans vnd Carares
vnd dez chúnges svn filares,
1405 dar nah Tallas vnd Gufray
vnd Loes Lyssiliroy,
Segremors vnd Nebedons,
Labagides vnd Braynons.
Nah disem tranch Quadoqueneys,
1410 Galarancis Lygaleis,
Nerotorns vnd Gronosis,
Bauderorns Delynis,
dar nach Markved°ormon
vnd Elys von Clymon
1415 vnd Treueren Maloans,
dar nah der starch Gaymerans.
dar nah tranch Gvigameirs,
nah ím Dauelon Lifiers,
dar nah dauid zíntaguel
1420 vnd Gvrnesis líyhnel,
dar nah Gartaz von Omeret
vnd von Qwínoqvoys Gomeret
vnd Qverquoys Daryel
vnd Ramel von Joventzel,
1425 dar nah Bylis vnd Dantípades
vnd Bryan Lymeíndres 138 e
Glotigorassi vnd Gligoras.
dar nah tranch her Qvinas
vnd ander vil vnd genûch,
1430 den man disen kopf trûch,
der ich noch hívt gewûch.

1395. Nach dem ein reck 1397. ein reck vnd ein reok

Ob ich daz rein gesinde,
daz mit dem saelden kinde
dem chúnig artvs was,
1435 als ich ez vil ofte las,
anes reken nande,
den von der Swaben lande
vns braht ein tihtaer,
ich weis wol daz er waer
1440 vberich vnd vnlobelich.
vmb di° red so han ich
di vngenanten genant,
di vil leiht vmbechant
meister Staerman waren,
1445 oder er wolt bewaren
eín valsch nahred dar an,
daz leiht taet eín valsch man,
als ín seín nature leret,
der niht wan bős meret.
1450 daz chvnd er wol bedenchen.
in enmoht niht leiht bechrenchen
eín man der zweír zvngen phlak
vnd der vil bittern nah slach
hinden nah dem manne sleht
1455 vnd ím vorn ab di schande twecht.
dez waz er allez vollechomen.
der got der vns in hab genomen,
der műzen ím zeín gesinde haben
vnd werde nĩmer ab geschaben
1460 von dez lebens pűch.
der himelisch chűnik gerűch,
daz er der sel lone
mit vnwerder chrone
vnd műz ím mít al vergeben,
1465 swaz er íe ín disem leben
getaet wider sein hulde,
wan von der werlt schulde
geviel der sel dív missetat,
der der leip gedienet hat
1470 mit tugent reichem sínne.
dez hymels chvniginne,
dív műter ist vnde magt,
zeder genaden sei geclagt,

1436. Vnd ander recken 1439. es were 1444. hartman 1446. nach-reden 1458. musse 1463. vnverwereter

ob der sel iht gewerre.
1475 vater svn vnd herre,
gût weistûm vnd gewalt,
got einr in der drivalt, 138 f
er hôr vmb in, reich' crist,
div dein toht' vnd dein mûter ist
1480 vnd ein taub ane galle,
daz sein sel iht gevalle
in deheinen tôtlichen last,
wan dv selb gesprochen hast,
sw' mein vor der werlt vergiht
1485 vnd an mir verzweiuelt niht,
daz selb im von mir geschiht.
Solih chlag vnd ditz gebet,
daz ich daz ie getet,
daz sol man niht vür wund' han,
1490 wan so der rein hartman
mein hertz besitzet,
so chaltez vnd switzet
vnd bristet vnd chrachet.
sein tugent mir daz machet
1495 der er bei seinr zeit phlak.
owe tôtlicher slach,
wie dv an im hast gesiget,
daz er in touber molte liget,
der ie schein in vreuden schar!
1500 hartman vnd Reimar,
swelch h'tz nah werlt vreuden ieit,
wan darnah ir ler straeit
di mûzen si von schulden clagen.
si habent vor getragen
1505 tugent bilde vnd werdes lere.
swer weibes lop vnd ir ere
so vorder als si taten,
der ist vnverraten
von mir wider weibes namen.
1510 si chvnnen stillen vnd zamen,
swaz von neide valsches vlauk.
swa man weibes gût belouk,
da stûnden dise zwen zewer
wider der valscher her.
1515 weibes gût der ist geschehen,

1492. kaltet es 1504. jne vor 1505. werde 1507. meret 1508. Der si

kvndestvz zerehte spehen,
daz di nie grǒzer schad geschach.
dein lop wirt val vnd swach,
wan si valwent leiplos,
1520 vnd weibes vrǒd aller maist.
ouch mv̊z ich chlagen den von eist,
den gv̊ten Dietmarn,
vnd die andern, da di warn
ir soul vnd ir. brvke,
1525 heinrich von ruke
vnd von Eisen fridereich,
von gv̊ten burch v̊lreich
vnd der rein haug von saltza. 139 a
got der mv̊z si setzen da
1530 ir sele genade hab.
vúr war si dirre werlde hab
mit sǒlher zuht powten,
swa si dez ie getrouten,
daz si daz beste taten,
1535 daz wart mit selhen staten
so getan, daz dar an in
Nie geviel schaden gewin.
weis in got, als ich in bin.
Hie wil ich di rede lan
1540 vnd wil da wider heben an,
da ich di aventivre lie.
do dív red also ergie
vnd di riter úber al
getrunchen, di in dem sal
1545 al vmb warn gesezen,
daz deheinr wart vergezzen
vnder allr dirre rot,
wan key vnd der bot,
die hielten den kopf vnder in.
1550 key sprach „der ern gewin
ist chomen ans v̊ns zwen.
wir schúln ouch zebv̊z sten,
wie wir her haben gelebt.
ir (*unter* ir *Punkte*) trincht her bot vnd gebt
1555 mir den kopf dar nah.

1516. Kuntestu vss 1519. *der hierauf fehlende Vers lautet:* An den die freude ir reht verloss 1520. wybes lob 1523. die da 1526. von husen 1527. gv̊tenburg 1530. Da ir 1536. da an 1537. schanden 1538. Wis 1540. wil *fehlt.* 1551. an

vmb daz sei iv niht zegah,
daz ich trinchen welle.
lieber trinch geselle,
wir taeten anders vnreht,
1560 seit so manig gût chneht
vor vns dar aus getrunchen hat,
sein mak ouch wol w'den rat,
seit ez also mûz sein,
kost wie meins hr'en wein
1565 smek vnd sein claret.
div rede hôvelichen stet,
wan sein hivt ir batet.
daz irz do nien tatet,
dest war, daz beswaert mich.
1570 trincht ir, so trinch ouch ich.
daz tût ir svnder angest.
ia môht ir hivt langest
an mich her getrunchen haben,
wan tugend ist in iv begraben
1575 vnd mvz di schande fürder schaben."
Dise red tet key von spot.
hie mit tranch dirre bot
aus dem kopf im genûch.
sein tugent in da úb' trûch, 139 b
1580 daz im dar an niht gewar.
er het den wein getrunken gar,
sold ers anders haben getan,
da ist dehein zweivel an,
als schier vor in getranch.
1585 er sprach „der wirt hab danch,
daz er so wol geprawen het.
ich getranch disem claret
nie niht geleiches
so tivres vnd so reiches.
1590 trincht ouch ir, ez ist gût,
ich weiz wol, daz ir daz tût
Gar svnder wider streit
so seht ir wol ob ich leit
zerehte kosten chvnne.
1595 ez ist louter vnd dvnne,
gesmach vnd raeze,
vnd sint sein waeze

1584. Also schiere er g. 1593. *die Hs.* leit *mit* h *über* i.

sûz vnde starch.
ez mvz chosten manig march
1600 ditz vil edel pigment.
ich waen der chûnik da mit gwent
hat zv seine geste.
dehein houbet ist so veste,
ez mvz bresten da von,
1605 ez waer sein vc (*unter vc Punkte*) vil wol gewon.
da von trinchet chleine,
wider erst zemazen seine,
daz rat ich iv, mein her key,
wan ez swaret sam ein pley
1610 vnd leget sich dem hyrn bey."
Key disen spot verstûnt
zegût, sam di alle tûnt,
die ouch gern spotes phlegent
vnd ir zeit dar an legent.
1615 tût den ouch ein spot we,
den selben über hôrnt si e,
dann di sein nie gephlagen,
di mvz sein betragen,
dise sint aber chvner dar an
1620 dann der sein nie began,
also nv an keyn geschach.
dív tugent an der schanden rach,
swaz si ir ie tet zelaide,
also ich iv beschaide
1625 an ir in gesinde.
daz lon wirt vil geswinde,
daz man gar mit hazze geit,
vnd swa neit wider neit
sich vben beginet
1630 eins oder beidiv tail 139 c
wirbet dar vnder vnheil.
key mvst engelten,
daz er so selten
an spot seiner zvht phlach,
1635 da von der spot vnder lach
hie vnd dichk anderswa.
aus dem kopf wolt er sa
trinchen ane sorgen.
do was dar an verporgen,

1601. 2. hab zû gewent Da mit sine geste 1616. Die selben über sehent jne E. 1622. schande

1640 dar an er betrogen wart
vnd sein zvht los hoh vaut.
als er nah dem kopf greif,
vil gahes im zetal sleif
vnwissend ietweder hant,
1645 daz er sein lútzel enphant.
svs ward er geschendet,
daz er dar an dernendet
vnd sein ie begunde.
von vnheiles gunde
1650 moht er sein niht bringen.
der wein begunde springen
mit vil grozem haz
gen im aus dem vaz
vnd begoz in mit alle.
1655 do besweich von grozem schalle
key vnd wart vil stille.
daz was ir aller wille.
do er het gespotet vor,
do sprach Çvlyan zedem tor
1660 vil mangen spruch weiten.
er rief. „wer wil streiten
mit mir vmb den maisten trunch?
als mich leitet mein dunch,
den chan ich wol geneigen.
1665 seht wie key chan neigen
den kopf úb' houpt.
er hat in berouht,
daz drinne niht ist beliben.
er was vast bechliben,
1670 daz hat er vil gar vertriben.“
Zehant do div rede geschach,
der bot aber zedem chûnig sprach
„artus, mir ist wol gegeben.
ist daz mein herre sol leben,
1675 iv wirt sein niht vergezzen.
dez getar ich mich vermezzen.
ich schol ív den kopf lan
vnd sol ív einen list dar an
sagen vnd eine behendecheit,
1680 der ich e niemen seit,
wan ich do ensolde,

139 d

1640. Da von. 1649. Wenn von heiles 1659. Culiana der tor 1675. Vwer wúrt nít 1680. Die ich úch vor hin nit han geseit

darvmb daz ich wolde
díe warheit dar an ersehen,
daz doch seit ist geschehen;
1685 dez ich mich doch niht versah,
wan daz seín meín h're iah,
do er mich her sande,
scholt er iend'et ín dem lande
in deheínem hove besten,
1690 daz mvz in disem ergen.
daz ist geschehen also.
dez pín ich durch ivch vro.
ir súlt in gern behalten,
die weil irs welt walten.
1695 so geprvvet er nímer mere
dem deheín vnere,
der e dar aus getrunchen hat.
swei starch sei sein missetat,
ob er dar aus trinchen wil
1700 swie oft er wil, dann so vil.
ob ein gast chúmt her
ze iwerm hove vnd ob er
dar aus trinchen welle,
ob den seín meín velle,
1705 der e níe dar aus getranch,
der vellet svnd' seínen danch,
ist daz ir ín prvven welt.
hie mít sei er ív geselt,
daz ist wol von schulden.
1710 ich wil mit ív'n hulden
wider zelande cheren;
da wil ich ímm' meren
iw'n preis vnd ivch eren."
Do disív red also ergienc,
1715 key eín trovrn geviene
vnd daht vil mangen wise,
wi er seínen vnpreise
vnd seín schande
híe er an erwande,
1720 die er von dem kopf leít,
wan seín mût dar nah streít,
swa er iemen moht geschenden,
daz en maht man niht erwenden,
so lag er an der lage,

1690. mûste 1719. Hie an

1725 er satzt sich auf di wage
e wider ein andern man,
e er sich enthielt dar an.
so was er dar an verdaht.
vil oft er sich zelaster braht
1730 von sein selbes mvt,
dez sich ein ander hůt.
sam wolt er schenden disen gast; 139 c
dar an im vollechlich gebrast
vnd wart sein laster breiter.
1735 sein hertz waz mit aiter
so neitlich bewollen,
daz er sich envollen
niht triwet erzeigen:
wart ie man spotes eigen,
1740 daz waz er hie vnd da,
an im vnd ouch anderswa.
er gie zv dem boten hin,
da er stůnt vnder in
vnd sprach von valschem mvnde,
1745 als er vil wol chunde
„ritter, ditz gah scheiden
daz můz mir vreude leiden
wider iwer selbes ere.
ir het zewᵉben mere,
1750 wan ir habt niht so wol,
so doch ein vrvm bote sol,
iwer botschaft erwerben,
dar an waer verdorben
ir vnd iwers hᵉtzen wert.
1755 dar nah vnd ir hivt gert,
enthabt ivch ein weile,
wan iv ist div eile
destwar ich waen vur niht vrum.
welt ir preis vnd rvm
1760 zemeins hᵉren hof beiagen,
so schůlt ir mir niht versagen
einr bet der ich ger,
darvmb ir doch chvmt her.
daz chan ivch niht gewerren,
1765 wan irs an meinem hᵉren
hivt dinget, dez seit gemant,

1740. So was 1754. herren 1755. Nach dem als ir hut begert 1763. sint komen her 1766. dingten

ob ir sein niht vergezzen hant.
seht ob ir sein gedenchet
vil manich man schenchet
1770 mit vollen auz ein houbet
dez hertz ist betoubet
oft vnd sein vnwillich mv̊t,
daz er zaglich tv̊t.
mein h'ren ir e batet,
1775 welhes willen ir ez tatet
dez enweiz ich niht di warheit,
daz iv von sein' werdecheit
der lop grv̊net schone
ouch geviel daz zelone
1780 so reich aventivr,
daz iv hie hohtzeit stv̊re
iht verzigen wurde.
nv wil di burde — 139 f
wider ivch tragen starch gern.
1785 ir mögt da willechleich gern,
da man ivch niht chan entwern."
Alsus sprach „sweiget her key,
wan sölch rede div ist vrey
vnd höret zem reiche.
1790 nv wisset sicherliche
iv möht sam leiht missevarn,
wolt in gelv̊ke bewarn,
sam iv moht gelingen.
wan sol an allen dingen
1795 di rehten maz chvnnen.
ir wolt aber niemen gvnnen
vúr ivch deheinr eren,
ir welt noch baz meren
ich vúrht iwer schande:
1800 so prv̊ft ir disem lande
vmb sust vil grozen spot.
war an het dirre bot
an iv getan vnreht,
wan daz er sam ein gv̊t chneht
1805 seins herren botschaft erwarb?
swez preis dar vnder verdarb,
daz er gie an sein schulde,

1768. So nement war das ir es gedenckent 1770. uz dem haubt
1775. dvrch wes will 1777. iv *fehlt.* 1779. Vch gefiele zü 1787. Artus
1805. warp

vnd solt er ir hulde
dar vmb verloren han,
1810 hie sitzet manik vrvm man,
dem ouch daz selb ist geschehen,
als ir selb hant gesehen,
vnd manger edeln vrowen,
vnd möhten si dez trowen,
1815 daz er kampf dachte,
ir wurd aus der achte
so vil mit im gevohten,
daz si niendert mohten
ergen in einem iar.
1820 ir sült selher var
disen güten chneht erlazen
vnd sült ivch eben mazen
einem reken, der nah preise vert.
swie wol ir ivch da erwert,
1825 dez bin ich vür ivch vro.
ditz gefrumt iv niht nadel swo."
da sprach key aber do
„Kvnich vnd herr, mich dvnchet dez,
ich engelt ziv ich enweis wez,
1830 daz ir mir so gehaz seit.
ez ist ein vil chleiner neit,
den ich wider in trage,
vnd ist er niht gar ein zage,
swez er hie hat gebeten 140 a
1835 daz enlat er niht vndtreten.
seid ers wol haben mach
vnd sein bet dar an lach,
swer mich dar vmb schendet
vnd mirs missewendet,
1840 der tüt micheln gewalt.
mir ist sam der des engalt
dez er nie genos.
swie ich tün so ist zegros
mein missetat hie vnd da.
1845 von schulden ist der wolf gra,
wan swaz er in der werlt tüt,
ez sei übel oder güt,
wan hat ez doch vür arch.
wer ist so saelich vnd so karch,

1815. es ein kopf 1840. tüt mir m. 1841. als dem der 1842. nye nihts 1845. so gra 1848. Das haltet man jme als für arg

1850 der vollechleich bei seinen tagen
allr der werlt mög behagen,
het vf dirr erde
mit vil reichem werde
vrowe saeld gestívret.
1855 swer mich so vntívret,
der nem bei mír bilde
vnd werd der schanden wilde
vnd zieh sich nah dem besten lobe.
lig ich vnder, er sweb obe
1860 an der saelicheit tade,
wan sva ich mich úb'lade
mit schanden, daz ist meín schande."
Dirre bot tet sam eín man,
der seinen worten borgen kan
1865 vnd der allr sache vlucht
hat zeobristen zuht.
„her key," er houelichen sprach,
„ob mir dī vnzuht geschach,
daz ich seín han gegert,
1870 so ist dív genad lobes wert,
daz ich so snelle gewert bín.
dest war schaid ich also hín,
daz ich seín naem niht,
daz aber nīmer geschiht,
1875 so waer ich wol zescheltea.
ir schúlt des niht engelten,
daz ir mir so bereit seit.
das man so willichleichen geit,
daz mak man gern enphahen.
1880 ich wil meín wider gahen
durch ív lan beleiben.
ir múgt mich niht vertreiben
mit so genaedecleichem gebeiz,
wan daz got selbe weiz,
1885 daz ez meín selbes wille ist. 140 b
was toueh beiden lang' vrist,
seit wir dez willen seín bereit
vnd vns der svzen arebeit
beiden also wol gezímet?
1890 dív red vil zeiten benímet
vnd mak nīm' ergan.

1852. Den hette 1860. der selden rate 1866. zu der 1886. Was hatt vns beide

ir mv̊zt mich ze ors bestan,
als ir selber hant gedaht;
so ist mit ern volle braht
1895 alles dez ich hie gebat.
nv tůt mir der rede stat,
ich bin berait als ich sol.
vnd schol sein ouch mein h'r wol
gvnnen vnd daz gesinde,
1900 seid ich ez bereit vinde."
dirre red vil ergie,
e si der chůnich zesamen lye,
wan er ez gern gescheiden het.
do half lútzel seín bet,
1905 wan key in seíns dienstes mant:
do bat der gast daz er bechant
im an der gab seín reht.
Do mv̊st dív red wesen sleht:
ditz vlouch von ritern zechneht.
1910 Schíer chomen chnappen vier
mit reicher zimyer,
die der chamer hůten,
mit zweín Covnten gůten
von einem roten samít,
1915 die wurden in den sal geleit
auf eín tůch seiden,
da dív stat solte seín,
da man si waffen wolde.
zwen schilte da von golde,
1920 dar auf swebten zwen adelaer,
di braht man vil snelle dar
vnd reichív Covertívr
vnd warn von lazvr
gar wol gemalet
1925 mit rotem wol gestalet.
ouch wart braht an di stat
ein zier reichiv sarwat
mit diker weisser meille
vnd di fontaille
1930 reich vnd gevar
vnd goltzeín, di niht swar
warn vnd zegroz,
als si ein gůt meister sloz,

1898. Vns 1911. zymire 1913. cultern 1922. 23 couertúre vnd lastzen von lazúre 1925. roteln — gestalt 1930. geware

vnd waffen rok geleich
1935 als man ez zefranchreiche
pfliget von cendale 140 c
vnd von golt male
zwen helm sam ein spiegel glaz
vnd vest sam ein adamas.
1940 als der harnasch braht wart,
her Key ez niht lenger spart,
er gürt die lendenier.
dar nah wart vil schiere
in sein eisenhosen geschûht.
1945 ein wambeiz wart im gesûht
von einem bvkeran blantz
ein' spanne von der gürtel lanc
vnder seinen halsperch.
div ôrs wurden vúr den berch
1950 braht an ein eben,
da in div stat wart gegeben
an ein weit gevilde,
vnd sper vnd schilde.
der cotten vnd dez coliers,
1955 waffen rokes, helms vnd schilliirs.
der ward er vil snell gar.
ez beleip ab der ritter bar
der mit eyn vehten solde.
wan sein ôrs wart im geholde
1960 vnd dirre schilt vnd ein sper.
er het gewaffen nimer
an der stat da in beiden
der streit wart beschaiden,
bei graben vor dem palas.
1965 Gyneuer mit arthvsen waz
da gegangen mit ir vrowen,
daz si ez wolte schowen
vnd daz gesinde úb' al
an den graben vúr den sal.
1970 vil groz wart d' anval.
Daz der gast so bloz beleip,
ein schad in dar zû treip,
den ich iv bescheiden wil.
in ein haus waz gewaffens vil,
1975 der im deheins tohte.

1943. wart er 1954. coifen 1958. solt: geholt 1961. nit mere 1965. by art. 1966. Dar 1972. sach 1973. Die 1974. In dem hofe

vúr war er enmohte
sich gewaffen indeheíns,
wan der wart braht eíns
mit dem chúnig Brían,
1980 daz tet Bylis der chleín man,
eín reicher chvnig vnd eín twerch.
do waz im der halsperch
ander coyphen ze enge,
an der weit vnd an d' lenge
1985 waz er ím nah anders reht.
dez mvst dirre gût knoht
beleiben an waffen bloz. 140 d
ez was aber seínem kampf genoz
starch wol bewart,
1990 daz den gast chleín beswart.
nv mvz ir got beider phlegen,
wan siht ir beider teil wegen
vngelich auf der wage.
si hevet sich vil trage
1995 nah wan an des gastez teil,
ezn vndetste vnheil,
wan seín glût gering' ist.
ich weis wol, daz deheín list
in der werlt ist so starch,
2000 swer eín halb eín march
wiget gen eínem saeteín,
daz mvz vil vngeleich seín
ir beider gewige.
im mûst an dem sige
2005 gelúch starch volgen,
wan ím ist erbolgen
seín champf geselle.
gelúch niht dez welle
daz ín iht da an gevelle.
2010 Beide hielten si zeringe.
hie dise ívngelínge
auf ir ôrs gesazen.
dez sich zehant vermazen,
dem ist ez vil nahen bei.
2015 den ein tût waffen vreí,
ze vert der nah gelúke.
ir ietwederz tvche

1977. in ir keins 1988. sin 1995. Nahe wenn des 2013. Des sie sich hant vermessen: gesessen 2015. einen — gewaffen

werben nah dez andern schaden.
si hat ein haz so geladen,
2020 der beiden gewerren mach.
es wart eintweders slach,
wan si also gebarten.
hôrt welh' sit si da varten
an der Oksse Gvnpenye,
2025 vor dirr massenye,
auf einem samen vnd wid' vûr,
dar vmb daz ietwed' vûr,
wie im sein ôrs hancte;
so er ez ersprante
2030 wider seinen champh gesellen.
zevahen vnd zevellen
stûnt ir beider gedanch.
vil mangen snellen wanch
ir ietweder da genam,
2035 wan sein div ôrs wol gezam
vnd ietweders mût.
da waz bei gût and' gût,
der reken girde, d' ôrss wille. 140 c
ein haz wont dar vnder stille
2040 bei den beiden wol bechant.
wan sah vnder schildes rant
gebaerd wol behende,
e dirre kamph ein ende
genaem, destwar, von in,
2045 wan da vlust vnd gewin
sich liezen zepflihte,
als sich an solher gesihte
enn her phlak zetun,
wan ez vride nah svne
2050 gestillen mach dehein weis,
ezn werd girde nah hohem pris
mit willen erzeiget.
ir ietweder neiget
daz sper auf di prust geslagen,
2055 vil vngleich zwein zagen,
vnd lazzent schenckel vliegen.
da mûsten sper biegen

2020. 21. Der da sie beyde mag gewern Nicht nach den ostern hern, *dann folgen noch* 53 *Verse, welche die wiener Hs. nicht hat.* 2024. der rosse banchanye 2026. Vff ein ander widder vnd fûr 2027. kür 2047. geschiht 2048. eyme herren 2049. wedder frid noch sûn.

ald vellen oder bresten.
der gast traf zem besten
2060 vnd wart an vaelle seín stich,
daz meín h' key hínder sich
műst eín val von dem ŏrs haben
zetal ín den burch graben,
e er wider wunde,
2065 daz er sich erchvnde
nie enthalten dez valles.
do waz ím seíns schalles
eín tail vergolten.
er lag ín der molten,
2070 daz er sich lútzel versan,
gestraht sam eín tot man,
der lebenden geist níe gewan.
Als er ín sach vallen,
do chert er vor ín allen,
2075 nah ím ín den purk graben.
nv het sich key auf erhaben,
als er hínden ín wolt seín
geloufen ze eínem túrlein,
da ín niemen het gesehen.
2080 do műst ez anders geschehen,
wan ín auf der vart erraít,
der bot der e mít im streít
vnd kom ím so nahen,
daz er in nam zevahen
2085 bei dem hélm hinden
vnd begund ín nah ím winden,
daz ín svnder séinen danch
hinder sich auf daz ŏrs swanch
vnd fűrt in hin vnde her. 140 f
2090 gnad starch gert er
vnd bat ím helfen tívr,
wan dirre schvmpf entívr
verdroz ín vil sere,
wan da waz vn ere
2095 vnd anderthalb schad da bei.
er wand dez leibes w'den vrei
von eínem valle vnd von wúrgen.
er bot dem riter búrgen,
daz er ín liez genesen,
2100 er wolt seín eigen ímm' wesen

2077. So das er 2079. Das

vnd sein gesicherter gevangen.
er liez in doch hangen
bei dem ors zetal,
vntz daz gesind úb' al
2105 sein bet da vernam
vnd vúr di' chvnigīn cham.
díe begund do key bitten
mit so iaemerchlichen siten
vnd mit so baermlich' clag,
2110 wan er eín ende seín' tag
wand haben an der stunde,
daz si ím endes gvnde
der ím den leip nam,
wan ir daz misse zam
2115 vnd weipleicher gůt,
vntz er ir gemvt
so erwaichet mit bet,
daz si ez úber danch tet,
wan ers so verre gebeten het.
2120 Gynevre disen riter bat,
daz er selh missetat
durch sein wolt verchiesen,
(daz ensolt er niht verliesen)
di key het begangen
2125 vnd ir den het gevangen
wider gaeb nach ritters reht.
do tet er sam eín gůt chneht,
der tvn vnd lazen chan
vnd úb' maze níe gewan
2130 vnd gab ín zeír gebote dar,
so daz er waer ir aigen gar,
wan si ím zehelf waz chomen
vnd het ím den tot benomen.
da mít sich dív rede schiet.
2135 artvs vnd dise diet
kerten wider auf den palas.
der bot ouch erbeízet waz
vnd sprach mit zvhten schone
„artvs, dv bist eín chrone
2140 vnd eín spiegel allr eren. 141 *a*
ich wil von hinnen keren
vnd habt genad vnd danch.

2112. yme des g. 2113. 14. neme: missezeme 2115. güte: gemüte
2122. sie 2125. het *fehlt*.

mein wech ist vil starch lanch;
den ich noch reiten mûz.
2145 lat mich haben iwern grûz,
vrloup vnd hulde,
wan ir ein über gulde
gar aller tugend seit.
daz mûz wesen ane streit,
2150 die weil vnd ich gesprechen mak.
iv hat gefrumet dirre tak
vil gar an iwerm preise,
wan ichs mangen beweise,
der sein e ni^e nder west
2155 da mach ich so vest,
daz in niemen mak v^e werten.
daz lob wil ich so behelten,
iv swa ich in landes bin,
daz wirt iwer eren gwin."
2160 mit dirre rede schied er hin.
Do er vrlop het genomen,
nv waz key her vür chomen
vnd stûnt bei dem gaste.
er sprach „ir eilt ze vaste:
2165 daz ist niht bescheiden:
ir sült von dem mäden
vnd von meinr vrowen e
nemen vrlop, e daz erge
vnd scheidet dann hinnen.
2170 si hand ivch se minnen
behalten manik gût chleinot
von gimmen vnd ouch von gold rot,
dez si in alles hant gedaht,
dar vmb daz ir hant braht
2175 meinem h^eren disen kopf her,
wan er ist dez gewer,
da si cheusch vnd an valsch sint.
dez waren wir e alle blint,
vntz ez der kopf erzeiget hat,
2180 wie gar si an minnetat
enn her hant gelebt.
von iv deheinem man,

2155. Des mach ich ine so veste 2157. behertten 2158. Ymmer wa ich landes 2166. den meiden 2168. Vrlob nemen 2173. iu? 2177. Das 2181. Sie und mein herre hant gelebt. *Der darauf folgende Vers:* Ich weiss wol dz ir es gebt

so reichiv kost leit dar an
von tivr vnd von gezierde.
2185 zv wisset daz sein girde
brach den antheiz von degenv,
von der gůt ward er da by,
der aller hand gezierde vloch
vnd sich nah einem manne zoch,
2190 den er bei einem brvnnen vant.
do er daz waser mit d' hant 141 b
warf gen seinem mvnde,
wan er sein niht enchvnde
anders niht gewinnen
2195 den sit begund er minen
daz er silb' vnde golt
niht lenger bei im dolt
vnd ward im starch vnmeer.
er iah daz er waer
2200 im gar vnnutz dar nah.
lat iv niht wesen gah,
vntz ir die gab enphahet.
ob ir hinne gahet.
2204 si wand, si iv versmahet.

Die Verse der heidelb. Hs. welche in der wiener nach 2021 fehlen.

2936 ff.
Sie hat ein hass so geladen
Der da sie beyde mag gewern
Nicht nach den ostern hern
Dise tyostúre stunt
Die die alle vinde in (?) tunt
Mit ritters behendikeit
Als min herre wirnde seit
Wa sie sint zú veld
Jne hat dise melde
Geschadet vil stark
Wenn die von dennmarck
Werden sie sin Jnne*)
Sie entrennten villicht die genátterschafft
Her wirnde ist so warhafft
Der es von Jnen gesagt hat
Vnd hat auch solcher witze rát

2186. dyogini.
*) *Der entsprechende Reim fehlt.*

Das er wol erkennen kan
Vff solcken sitten den wan
Wann er es hat dick gesehen
Zü veld an ritterlichem geschehen
Zü karlingen vnd zü brytanye.
Zü brick vnd vff tschampanye
Zü wal vnd zü Norwein
Zü flandern vnd zü lohrein
Zü normandy vnd zü engellant
Zü hennauw vnd zü brabant
Zü hessen vnd zü hespelgauw
Zü dürn vnd zü bryssgauw
Zü Swaben vnd zü Sachssen
Das ist gewachssen
Das sal man yme glauben
Got gesegen vor yrem rauben
Die herren von ein sande
Vnd die von westerland
Westfal vnd francken.
Wie von der gedancken
Von erst dis spiel entsprung
Wa sich ein peyer drung
Zü velde mit einem osterman
Der wart also Jngetan
Von siner kunst Jm wage heil
Das yme gefiel das vinster teil
Da widder ist vns dis gût
Das ir gunst vnd ir müt
Hie zü land niht geschiht
Den aber geschiht von Jne leides icht
Das sint die von virgúle
Der garzune mit húle
Wol pryset den turney
Dort als den frantzoyser twey
Tût mit vns vnd by dem Ryne
Wöllent sie so schedlich sin
So beschyne sie nymer vnser schyn
Also lassen wir dise rede steen
Vnd hören auch wie dise zwen
Zü rosse da geborten
Vnd welcher hand siten sie da fürten
An der rosse banchanye

III.

(Aus der Münchener lateinisch-deutschen Liederhs. fol. 49 b. — Vgl. S. 22.)

Cur suspectum me tenet domina,
cur tam torua sunt in me lumina?
Refl. Tort a uers met dama!

Testor celum celique numina,
que uerentur non noui crimina.
Tort etc.

Celum prius candebit messibus,
feret aer ulmos cum uitibus,
Tort etc.

Dabit mare feras uenantibus,
quam sodome me iungam ciuibus.
Tort etc.

Licet multa tirannus spondeat
et me grauis paupertas urgeat;
Tort etc.

Non sum tamen cui plus placeat
id quod prosit, quam quod conueniat.
Tort etc.

Naturali contentus uenere
non didici pati, sed agere.
Tort etc.

Malo mundus et pauper uiuere,
quam pollutus diues existere.
Tort etc.

Pura semper ab hac infamia
nostra fuit Briciauuia *).
Tort etc.

Ha p̲eam quam p̲imit patria
sordis huius sumant inicia **).
Tort etc.

*) *Selbst eine nochmalige Vergleichung der Hs., welche auf meine Bitte Hr. Custos* Schmeller *gütigst vornahm, liess die Lesung dieses Eigennamens zweifelhaft, doch scheint so wie oben oder* Briciauiua *zu lesen zu sein.*

**) *Auch über diese verdorbene Stelle hat die wiederholte Collation keinen Aufschluss gegeben; ich habe deshalb die Abbreviaturen nicht aufgelöst. Ja es ist zweifelhaft ob hier in* pimit *so wie in* Briciauuia *der vorletzte Buchstabe* i *oder* t *zu lesen sei (doch ist auch Hr. Custos* Schmeller *der Meinung, dass „nach ähnlichen Vorkommnissen“* i *wahrscheinlicher sei).*

IV.

CHANSON DE GAUTIER DE COINSI.

(*Aus dem Ms. La Vallière, no.* 85, *olim* 2710, *fol.* 291 *r°*, c. 2. *Vgl. Catal. de la Vallière*, I. 1. *no.* 2710, *und Supplém. p.* 24: „Li salu nostre dame," *dem unmittelbar diese Chanson folgt. — Vgl. auch Anm.* 35.)

Entendez tuit ensamble et li clerc et li lai
Le salu Nostre Dame, nus ne set plus dous lais,
Plus douz lais ne puet estre qu'est *ave Maria:*
Cest lai chanta li angeles quant Dieus se maria.
Eve à mort nous livra
Et Eve aport*a ve;*
Mais tous nous delivra
Et mis à port *ave* *).

Ave! à cui li angeles dist *plena gratia;*
Dame en toy tant de joie et tant de grace i a,
Qui de toi son sacraire fist li sainz Esperis.
Qui ce ne croit, sanz doute dampnez est et peris.
Eve etc.

Ave! Virge Marie, *in mulieribus!*
Soies-tu beneoite! n'est si soz ne si bus,
S'en enfer ne vielt s'ame glacier et englaer,
Jour et nuit ne te doie à genolz saluer.
Eve etc.

Ave! rois est des angeles *fructus ventris tui.*
Gyu **) ne le welent croire, tuit fussent or brui!
De l'espine ist la rose et la fleurs de la ronce.
Veoir molt bien devroient li murtrier larron ce.
Eve etc.

*) „Tout ce couplet est disposé de manière à recevoir entre ses lignes de la musique, qui y manque dans le ms." *Note de M. Michel.*
**) Jui, juifs. *W.*

Ave, Virge! Ysaïes molt bien prophetiza,
Daniel, Jeremies, chascuns t'autoriza;
Assés, dame, annuncièrent toi et t'anoncion
Mil ans et plus assez ainz l' Incarnation.
Eve etc.

Ave, douce rousée! des cieus vint et d'amont,
Miel et lait degoutèrent li haut tertre, li mont,
Quant tes saintes mameles alaita Jhésu-Cris.
Gyu ne verront goute, ainz venra Antecris.
Eve etc.

Ave! quant tant t'amommes, tuit sont d'ire acoré
Gyu qui terre engloute, com Datan et Coré.
Tant les het mes corages, je ne le puis nier,
S'iere rois, je's feroie tous en un puis uier.
Eve etc.

Ave! se tu ne fussez, tous li mons fust dampnez;
Mais Diex t' olt pourvéue ainz que fust Adanz nez,
Pour saner la grief plaie dont Eve nous navra.
Qui ne t'aimme et houneure, jà l'amour Dieu n'aura.
Eve etc.

Ave, pucele piue! piument enpiumenté!
S'ont tuit cil qui bien t'aimment et servent piument é.
Pucele empiumentée, plus flaires de piument
A. V. C. M. doubles de basme et de piument.
Eve etc.

Ave, Virge Marie! prions tuit de cuer fin,
Qu' avec celui nous face vivre et durer sanz fin
Qui pour nous donner vie en la crois devia,
Sa chançon definie li prieus de Vi a.
Eve etc. *)

*) *Das* Ave Maria *war auch bei den Trouvères, wie bei allen Dichtern des Mittelalters, ein sehr beliebter Gegenstand, so hat man* Ave Maria *von* Rutebeuf (Oeuvres, Vol. II. p. 1—6), Baudoin de Condé, Roix de Cambray, *u. s. w.* (*vgl.* A. Dinaux, Trouvères, Jongleurs et Ménestrels du Nord de la France et du midi de la Belgique, *Vol. I. p.* 189). *Ebenso alt und häufig ist bei den Dichtern des Mittelalters das mystische Wortspiel mit* Eva *und* Ave, *wie schon bei* Fortunatus, Opera, lib. VIII. cap. 5: De sancta Maria, p. 265:

Ave maris stella,
Dei mater alma,

Atque semper virgo,
Felix coeli porta.

Sumens illud *Ave*
Gabrielis ore,
Funda nos in pace,
Mutans Evae nomen.

In der Sequenz De conceptione beatae Mariae: Dies iste celebretur (*bei* Clichtov, *fol.* 201 *v°*):

Triste fuit in *Eva ve:*
Sed ex *Eva* format *ave*
Versa vice, sed non prave *etc.*

So heisst es bei Jacques de Cambrai, Chanson dévote, sur le chant de l'Unicorne (*bei* Dinaux, *p.* 155):

Dame, tu es *ave* presan
Et *Eva* fut nos anemis *etc.*

und bei Berceo (Sanchez, *vol. II. p.* 463) Himno:

Ave Sancta Maria.......
Tornó en *Ave Eva* la madre de Abel.

Vgl. W. Grimm *zu* Konr. von Würzburg *goldn. Schmiede S.* XLIII *f.*

V.

AVE MARIA.

(*Ms. Arundel., Brit. Mus. No. 248, fol. 155, a. d. 13ten Jahrh. — Vgl. Anm.* 37.)

Veine pleine de duceur,
    veir espeir de vie,
Chère mère al créatur,
    de tuz biens garnie,
Douz confort en doel e plur,
    al besoigne aye,
Veir sucur al pechéur
    ki laist sa folie,
        Ave Maria!

Wus portastes Jhésu Crist,
    virgne entère, pure,
Cil ki ciel e terre fist,
    et toute créature;
Char e sanc dedenz vus prist,
    sanz point de blesmure,
K'il pur nus en la croiz mist
    à mort aspre e dure.
        Ave Maria!

Priez pur nus ton enfant,
    virgne sule mère,
Ki nus soit verray guarant
    vers l'enfernal lère;
Sucurables e aydant
    à la mort amère,
E nus doinst la joie grant
    du ciel par ta proière.
        Ave Maria!

VI[a].

LETABUNDUS.

(*Aus* Roman d'Eustache-le-moine p. p. M. Fr. Michel, *p.* 114 — 115. — *Vgl. dessen* Rapports *etc. in 4to, p.* 25 — 26. — *Vgl. auch Anm.* 45 *und Musikbeilage II.*)

Or hi parra,
La cerveyse nos chauntera:
Alleluia!
Qui que aukes en beyt,
Si tel seyt com estre doit,
Res miranda!

Bevez quant l'avez en poin;
Ben est droit, car nuit est loing,
Sol de stella.
Bevez bien e bevez bel,
Il vos vendra del tonel
Semper clara.

Bevez bel e bevez bien,
Vos le vostre et jo le mien,
Pari forma.
De ço soit bien porvéu;
Qui que auques le tient al fu,
Fit corrupta.

Riches genz funt lur brut:
Fesom nus nostre deduit,
Valla (sic) *nostra.*
Beneyt soit li bon veisin
Qui nos dune payn e vin,
Carne sumpta;

E la dame de la maison
Ki nus fait chere real!

Jà ne pusse-ele par mal
Esse ceca!
Mut nus dune volenters
Bons beiveres e bons mangers:
Meuz waut que autres muliers
Hec predicta.

Or bewom al dereyn
Par meitez e par pleyn,
Que nus ne séum demayn
Gens misera.
Ne nostre tonel wis ne fut,
Kar plein ert de bon frut,
Et si ert tut anuit
Puerpera.
Amen.



VI^b.

PROPHETIE DES ABUS DES PRESTRES, MOINES ET RASEZ, SUR LE CHANT DE *LETABUNDUS*.

(*Aus* Chansons demonstrantes les erreurs et abuz du temps present *etc.* *s. l.* 1542. 8. *fol. d.* 2. *v°.* — *Vgl. ebenda*).

O Gras tondus,
Mal auez estés secourus:
    Long temps y a.
Voz grans abus
Tantost seront abbatus,
    On le verra.

Vostre autel est ruiné,
Vostre regne est bien miné:
    Il tombera.
Papistes Pharisiens,
Vostre Antechrist et les siens
    Trebuchera.

Tout sorbonique pion
Son beau liripipion
    Desposera.
Rien ni vaudront les ergotz,
Rien ny feront leurs fagotz,
    Christ regnera.

Vostre orgueil sera puny,
Et la beste de son nid
    Desiouchera.
L'Euangile que haissez,
Quand aurez faict plus qu'assez
    Demourera.

Vous l'auez long temps banny,
Mais puis qu'il est reueny,

Vostre ioly pain benict
Se moysira.
Messieurs les coquibus,
Que dira on des abus,
Dont amassez de quibus?
On en rira.

Sauez-vous qu'on vous fera?
On vous deschassera.
Et Dieu à la fin vous punira.
En Jesus on croyra:
Son regne florira.
Et vostre Antechrist confus sera.

VII[a].

HUGO DE LINCOLNIA.

(*Nach* Fr. Michel's *Ausgabe.* — *Vgl. S.* 45*f.*)

1 Ore oez un bel chançon
Des Jues de Nichole, qui par tréison
Firent la cruel occision
De un enfant que Huchon out non.

2 En Nichole la riche cité,
Dreit en Dernestal, l'enfant fui néé;
De Peitevin le Ju fu emblé
A la gule de aust, en un vespré.

3 Ja plus tost emblé ne fu
Que la mère ne fu aparceu
Qe l'enfant fu perdu:
Ele ala querant en meint liu.

4 Tute la vespre ele ala criant
Desqu'al ure de corfeu sonant:
„Perdi ai non cher enfant
Que jo tuz jurz ai amé tant."

5 Mult poi dormist la mère la noit,
En son lit mult poi de ure jut,
Mult préa Deu si lui plust
Par sa merci que afere lui fust.

6 Quant ele out fet la ureison
Tant tost out-ele suspeccion
Qui de son fiz le emblison
Par Jus fet et par tréison.

7 Jà plus tost ne vint l'ajornant

Qe la femme ne ala plorant
Par la Juerie demandant
As us de Jus: „U est mon enfant?“

8 La port ù l'enfant fu entré
Ne dute pas que ne fu ben fermé,
Qe nul crestien de mère néé
Poust saver le lur privée.

9 La fame fu tost par tute la cité
Qe l'enfant fu emblé,
Mès nul hom saveit la vérité
Fors Jhésu-Crist et les escomengé.

10 Pur la suspeccion que ele out
De sus de Nichol, cum Deu plout,
Ele ne cessa à pain tut la noit
Desques ele vint à la curt.

11 Quant la femme fu alé
Hors de Nichol la cité,
Mult furent al ure léé
Qui l'enfant fu emblé.

12 Ist quidoint ben qu'ele fu fui
Hors de Nichole par dote de vi,
Qe ele feseit si grant cri.
Altre chose orrez, ne dotez mi.

13 Quant ele vint devant le rei Henrie
(Qui Deu gard et tenge sa vie!),
A ces piez mult tost chéie
Et pitosement le cria mercie:

14 „Sire, si vus plest oïr: mon fiz fu emblé
Des Jus de Nichole en un vespré;
En pernez garde, si vous plest par charité.“

15 Verai son serment, fist issi:
„Pur la pité Deu! c'il est issi
Cum conté as ore ici,
Les Jus murrunt sanz merci;

16 Et si tu mentu as
Sur les Juz de tel trespaz,
Pur seint Edward, ne dotez pas
Qe même le jugement tu averas."

17 La femme respondist mult dulcement:
„Jhésu-Crist omnipotent
Al jur de juge le vous rent,
Qe le veirz poissez saver ultrement!"

18 Tost après que l'enfant fut emblé
Les Jus de Nichol firent grant semblé
Des Jus plus riches d'Engleterre né,
Cum avant fu purparlé.

19 L'enfant devant els mené fu
De une corde lié par Jopin li Jeu.
L'enfant firent tantost néu
Cum jadis firent le Jus Jhésu.

20 Tuz les Jus qui là furent
Mult grant joie trestuz firent
Qe l'enfant tut nu virent;
Mult poi de pité de li ourent.

21 Tantost dist Jopin li Ju,
Qui quidost dire mult grand pru:
„L'enfant covent qu'il seit vendu
Pur trente deners, cum fu Jhésu."

22 Agon li Ju respondist tant:
„Bailez-mei icel enfant
Pur trente deners ben pesant.
Vei lles ici demeintenant;

23 Mès jo voil que seit jugé
A la mort, et à mei livré;
Et que jo face ma volente,
Pur tant que jo l'ai achaté."

24 Le responz des Jus fu mult fort,
Et lur conseil disant tost:
„Qe Agim l'ait, n'e pas tort,
Mès que tost seit mis à la mort."

25 Et plus fort mot diseit puis
De Nichole les malveis Jus,
Tus crient à une voiz:
„L'enfant seit mis sur la croiz."

26 Les Jus de Nichole demaintenant
Une crois aportèrent avant.
Mult fu l'enfant al jur tremblant,
L'enfant dist tant ne quant.

27 L'enfant delié mult tost fu
Et sur la croiz mult tost pendu
Vilement, cum Jhésu fu,
Qui murust pur nostre pru.

28 Ore oez grant pru u dolur
Deu merci! cum out poür
Li juven enfant à cel ure
Quant la croiz i fu mis sure.

29 Ses braz furent estendu
Sur la croiz si lié cum il fu,
Et percé furent par mainz de Ju
Ses pez, ces meinz, des clous agu.

30 Issi furent atachez
De cel enfant meinz et pez
A la croiz, cum vus oez,
Et tuit vif sur la croiz crucifiez.

31 Ore oez le grant dodel del enfant
Quant Agim le Ju vint avant,
Pur tant qu'il diseit tant:
„L'enfant murra demeintenant."

32 Agim le Ju son knivet prent
Et parce la coste del innocent
Et puis son quer en deus defent
Dunques gurristrent les malveis gent.

33 Pur un cri que l'enfant fist
Quant l'alme del cors en issist,
Sa mère apela, et tant dist:
„Pur mei prièz à Jhésu-Crist."

34 La bon alme de cel enfant
Porté fui demaintenant
Des angles de cel tut chantant
Devant Deu tut poissant.

35 Quant fu mort sur la croiz
Icel enfant, i deseient puis
De Nichole les malveis Jus:
„Le cors seit porté horz al niz.

36 Par fond sait dedenz la terre,
Ke hom crestien né de mère
U seit enterré, puis ù ere
Nostre priveté, ne savere.“

37 Quant le cors enterré fu,
En eschar dit un Ju:
„Ore face la mère de lui
Mult grant joie al jur de hui.“

38 Lendemain en la matiné
Jus passèrent ù fu enterré,
Amont de la terre l'unt trové;
Mult furent al ure esponté.

39 Les Jus de Nichole, quant oïrent
De grant merveil que les altres vi[rent],
Mesme le jur asemblèrent,
A un consail consentirent.

40 Qe le cors de l'enfant
Geté fut demeintenant
Et à chambre privé tut puant:
Mult furent fols et mescréant.

41 Car les Jus de treson plain
Le cors trovèrent lendemain
Sur la sele de chambre forain;
Quanque firent fu en vain.

42 Mult firent*) plein de dolur
Les Jus de Nichole et de poür

*) *Lisez* furent.

Quant il ne poaint à nul jur
Le cors muscer nuit ne jur.

43 Vint un Ju, et dist tant:
„Le cors seit porté del enfant*)
Hors de Nichole demeintenant
Qe jà tost ert puant;

44 Car une femme que jo ai privé,
Me ad noris que ad esté,
Et par dons l'a granté
Le cors enporter en priveté.

45 Mès devant que seit porté
Hors de Nichole la cité,
Tuz les plaies seient emplé
De jaun cire ben boillé."

46 Par la norriz maluré
Le cors nutanté fu porté;
En un fontainne fu geté
Derère le chastel del cité.

47 La femme fu tenu cristien,
Pur ceo se dota nule ren;
Eschaper quidout mult ben,
Puis fust tenu plus vil de chen.

48 Une altre femme vint lendemain
Pur del ewe à la fontain,
Le cors trova; mès à pain
L'osa tocher de sa main,

49 Pur tant que fut tant soillé
Del ordure del chambre privé.
Mul fut la femme esmerveillé
De tels cors qui là fu trové.

50 Ele se est mult tost purpensé
De la fame d'un enfant emblé;
Denz Nichole se est alé
A Dernestal, ù l'enfant fu né.

*) *Le manuscrit porte* enfait.

51 Quant ele vint à la meson,
Le parastre l'enfant Huchon,
Tantost dit-ele à le prodom:
„Entendez ore à ma reson:

52 Le cors de un enfant ai trové
Hors de Nichole la cité,
Amont d'un fontain en la matiné;
Jo lo de vus que seit visité."

53 Mult tost granta le prodom
Pur la grant suspeccion
Qu'il out que emblison
Par Jus fu fet et par tréison.

54 Par mi la cité la femme ala disant:
„A une fontain ai trové un enfant
Derère le chastel tut nu gisant.
L'aü seit fet demaintenant."

55 La cri de la femme que oïrent
A la fontain tuz alèrent;
Le cors del enfant là trovèrent,
Pur sa alme tuz prièrent.

56 Jà plus tost ne furent mandé
Les corneres de la cité
Qe i ne vindrent de bon gré
Pur fere la we en léauté.

57 Quant fu fet del cors aü,
De tote la gent fu conu;
Et tuz disaint: „Al jur de hu
Le cors seit porté ù né fu."

58 Le cors mult tost fu porté
Desqu'al Desternal, ù fu né;
Pur ço que le cors fu tant soillé,
Del prestre ne poiet estre visité.

59 Une femme vint à cel ur
Qe aveit perdu avant meint jur
La we del oil par aventure,
Cum Deu voleit nostre Seignur.

60 La femme mult tost diseit tant:
„Allas! Huet de juven enfant,
Qe si beals fustes avant,
Pur quei estes ici gisant?“

61 De ces mains le cors mania,
Le oil que out perdu après tocha;
Deu sa grace à lui mustra,
La we del oil à lui dona.

62 Quant la femme fu aparceu
De la grace et de la vertu
Que à lui enveïe fu,
„Des merci!“ dist, „j'o la véu.“

63 Tote la gent qui là furent
La vertu trestuz virent;
Tuz à Deu graces rendirent;
Issi firent quanque oïrent.

64 A cel ur vint avant
Un convers, et dist tant:
„Volez saver demeintenant
Coment murut icel enfant?

65 Le cors de lui que est soillé
De chaut ewe seit lavé:
Jo crei ben que ert trové
Coment l'enfant fu pené.“

66 Jà plus tost lavé fu
Que la convers ne s'en aparceu;
De la treson lur mustra à us
Qe fu fet par conseil de Ju.

67 Mesme les plaies dunt Deu fut pené
Sur l'enfant furent trové;
Par mi Nichole la cité
La fame mult tost est passé.

68 Icels de la mère-esglise oïrent
La vertu Deu, qui les altres virent;
Al cors seint tuz alèrent,
Tut à force l'enportèrent

69 Par mi Nichole la mère-eaglise,
U les cors seinz furent jadis,
Od grant joie en tumbe mis:
Mult ben firent, cum m'est avis.

70 En tote la cité n'i aveit chanoin
Qui i ne vint en procession
Encontre le cors de Huchon.
En tombe fu mis od grant dévocion.

71 Tost après vint la mère
De la curt, od doleruse chère,
Pur quei le cors ne poeit vere
De son cher fiz que ele out chère.

72 Pur la fame que fu grant
Des occision de cel enfant,
Et sur les Jus fut dist tant.
Les Jus furent pris demaintenant.

73 Les Jus Nichole, quant furent pris,
En fort prison tost furent mis;
Dunt diseient les Jus lur avis:
„Par Falsim eimes traïs."

74 En prison durent chescon péé
Les Jus de Nichole la cité;
Feimmes, enfanz, furent eschapé
Par conseil et pur pité.

75 Desque lendemain, que rei Henri
(Qe Deu gard et tenge sa vi!)
Vint à Nichol od sa chivalerie,
Cum Deu voleit, la sue merci!

76 Les Jus furent demandé
Devant le rei trestuz lié,
Pur enquere la vérité
Si l'enfant fu crucifié.

77 Un sage hom qui fu là
Devant le rei tantost parla,
Le Ju que ore mustra
Le veir al rei, avera.

78 Tantost vint Jopin le Ju,
Que tut la tréison avant eu:
„En que meson tut fet fu,
Vus le saverez al jur de hu.

79 De Partenin le Ju fu emblé
A la gule de hast, en un vespré;
Dedenz ma porte quant fu entré
De forz lienz l'enfant fu lié.

80 Dedenz ma meson fu enprisoné;
Desque les Jus de Engletere né
Tut saveint cel priveté,
Tuz deseient que fu crucifié.

81 En tut Englete[re] n'aveit Ju
Qe i n'i fust u son conseil i fu.
Par commun conseil fu pendu
Sur la croiz, cum fu Jhésu.

82 Après vint Agim li Ju,
A qui l'enfant fu vendu
Pur trente deners, que jo receu
De mes meins, cum fu Jhésu.

83 De son knivet l'enfant occist
Sur la croiz quant pendist;
Mult grant doel l'enfant fist
Quant del cors l'alme issist.

84 L'enfant ne poeit estre enterré
Dedenz maison ne dedenz en priveté,
Pur quei nous fumes esmerveillé
Et mult dulcement esponté.

85 L'enfant nutanté porté feu
Par la noriz de un Jù
Qe pur cristien fu tenu
A une foutainne, jo sai ben ù,

86 Derère le chastel envers le west;
Mult ben sai que parfond est;
Là fu plongé par la test.
Ore juge cum vus plest."

87 Quant Jopin le Ju aveit dist,
Devant le rei fu escrist;
Le rei Henri mult tost dist:
„Pur la pité Jhésu-Crist!
Mult mesfit que l'occist."

88 Les Jus tost alèrent
A lur conseil et enparlèrent:
Jopin le Ju à la mort jugèrent,
Tost a sergans le commandèrent.

89 „Le cors de Jopin seit treiné
Par mi Nichol la cité
De chivals forts et ben ferré
Desque la vie seit passé.

90 Et puis seit pendu malement
Cum traître et larron vistement,
Qe puissent ver tute gent
Pur quei est pendu, en quel entent."

91 Cum li justis commandé fu,
Le cors fu traîné de Jopin le Ju
Des fors chivals, et puis pendu
Dehors Nichol, jo sai ben ù.'

92 A costé de Canevic, sur halt mont
U la gent pendu sunt
Que larcin u treson funt:
Mult urent Jus à lur hont.

HIC FINIT PASSIO PUERI HUGONIS DE LINCOLNIA.

VII[b].

THE SONG OF THE BARONS.

(*Aus* Th. Wright's *Polit. Songs*, *p.* 59 — 63. *Vgl. S.* 46.)*)

Mès de Warenne ly bon quens,
Que tant ad richesses et biens,
Si ad apris de guere,
En Norfolk en cel pens[is]
Vint conquerrant ses enemis,
Mès ore ne ad que fere.

Sire Jon Giffard deit bien nomé,
Que n'out guères un pem...é
En cele chivauchée;
E si fu touz jours à devant,
Prus e sages et pernant,
E de grant renomée.

Et Sire Jon D'Ayvile,
Que onques ni aima treyson ne gile,
Fu en lur conpanie;
Et sire Peres de Montfort,
Si tint bien à lur acord,
Si out grant seignurie.

Et de Clifford ly bon Roger
Se contint cum noble ber,
Si fu de grant justice;
Ne suffri pas petit ne grant,

*) *In den Noten*, *p.* 356, *gibt Hr.* Wr. *folgende Nachricht über die Art*, *wie sich diese Ballade erhalten hat*, *die wohl keinen Zweifel übrig lässt*, *dass es ein wahres Volkslied gewesen sei:* The original is written in a contemporary hand on a roll twenty-two inches long, by three broad, and was evidently intended to be carried about by the minstrel who was to sing it. .... Such rolls appear to have been in common use.

Ne arère ne par devant,
Fere nul mesprise.

Et Sire Roger de Leyburne,
Que sà et là sovent se torne,
Mout ala conquerrant;
Assez mist paine de gainer,
Pur ses pertes restorer,
Que Sire Edward le fist avant.

Moult furent bons les barons;
Mès touz ne sai nomer lur nons,
Tant est grant la some:
Pur ce revenk al quens Simon,
Pur dire interpretison,
Coment hom le nome.

Il est àpelé de Monfort,
Il est el mond et si est fort,
Si ad grant chevalerie;
Ce voir, et je m'acort
Il eime dreit, et het le tort,
Si avera la mestrie.

El mond est veréement;
Là où la comun à ly concent,
De la terre loée;
C'est ly quens de Leycestre,
Que baut et joius se puet estre
De cele renomée.

Ly eveske de Herefort
Sout bien que ly quens fu fort,
Kant il prist l'affère:
Devant ce esteit mult fer,
Les Engleis quida touz manger,
Mès ore ne set que fere.

Et ly pastors de Norwis,
Qui devoure ses berbis,
Assez sout de ce conte;
Mout en perdi de ses biens,
Mal ert que ly lessa riens,
Ke trop en saveit de honte.

Et Sire Jon de Langelé,
Soune chose fu gainé,
Deheiz eit que l'en pleine:
Tot le soen en fist porter
De Cliffort mi Sire Roger,
Ne vout que rien remeine.

Ne à Sire Mathi de Besile
Ne lessèrent une bile,
En champ u en vile.
Tot le soen fu besilé,
E cointement fu detrussé
Par un treget sanz gile.

Mès mi Sire Jon de Gray
Vint à Lundres, si ne sai quoi,
Que must une destance
Par entre Lundres et ly,
Que tot son hernois en perdi,
Ce fu sa meschance.

Et Sire Willem le Latimer
Vint à Lundres pur juer

* * * *

VIIe.

SONG AGAINST THE KING OF ALMAIGNE.

(*Aus* Th. Wright's *Polit. Songs*, *p.* 69 — 71. — *Vgl. S.* 46.)

Sitteth alle stille ant herkneth to me:
The Kyn of Alemaigne, bi mi leaute,
Thritti thousent pound askede he
For te make the pees in the countre,
ant so he dude more.
Richard, thah thou be ever trichard,
trichen shalt thou never more.

Richard of Alemaigne, whil that he wes Kyng,
He spende al is tresour opon swyvyng;
Haveth he nout of Walingford o ferlyng: —
Let him habbe, ase he brew, bale to dryng,
maugre Wyndesore.
Richard, etc.

The Kyng of Alemaigne wende do ful wel,
He saisede the mulne for a castel,
With hare sharpe swerdes he grounde the stel,
He wende that the sayles were mangonel
to helpe Wyndesore.
Richard, etc.

The Kyng of Alemaigne gederede ys host,
Makede him a castel of a mulne post,
Wende with is prude ant is muchele bost,
Brohte from Alemayne mony sori gost
to store Wyndesore.
Richard, etc.

By God, that is aboven ous, he dude muche synne,
That lette passen over see the Erl of Warynne:

He hath robbed Engelond, the mores, ant th[e] fenne,
The gold, ant the selver, ant y-boren henne,
for love of Wyndesore.
Richard, etc.

Sire Simond de Mountfort hath swore bi ys chyn,
Hevede he nou here the Erl of Waryn,
Shulde he never more come to is yn,
Ne with sheld, ne wit spere, ne with other gyn,
to help of Wyndesore.
Richard, etc.

Sire Simond de Montfort hath suore bi ys cop,
Hevede he nou here Sire Hue de Bigot,
Al he shulde quite here twelfmoneth scot,
Shulde he never more with his fot pot
to helpe Wyndesore.
Richard, etc.

Be the luef, be the loht, sire Edward,
Thou shalt ride sporeles o thy lyard
Al the rythe way to Dovere ward;
Shalt thou never more breke fore-ward,
ant that reweth sore:
Edward, thou dudest ase a shreward,
forsoke thyn ames lore.
Richard, etc.

VII[d].

THE LAMENT OF SIMON DE MONTFORT.

(*Aus* Th. Wright's *Polit. Songs. p.* 125 — 127. — *Vgl. S.* 47.)

Chaunter m'estoit,
Mon cuer le voit,
   En un dure langage,
Tut en ploraunt
Fust fet le chaunt
   De nostre duz baronage,
Que pur la pees
Si loynz après
   Se lessèrent detrere,
Lur cors trencher,
E demenbrer,
   Pur salver Engleterre.
Ore est ocys
La flur de pris,
   Qe taunt savoit de guere,
Li quens Montfort,
Sa dure mort
   Molt enplorra la terre.

Si com je qui,
Par un mardi,
   Firent la bataile,
Tot à cheval,
Fust le mal,
   Sauntz nulle pedaile;
Tresmalement
Y ferirent
   De le espie forbie,
Qe la part

Sire Edward
Conquist la mestrie.
Ore est, etc.

Mès par sa mort,
Le cuens Mountfort
Conquist la victorie,
Come ly martyr
De Caunterbyr,
Finist sa vie;
Ne voleit pas
Li bon Thomas
Qe perist seinte Eglise,
Ly cuens auxi
Se combati,
E morust sauntz feyntise.
Ore est, etc.

Sire Hue le fer,
Ly Despencer,
Tresnoble justice,
Ore est à tort
Lyvré à mort,
A trop male guise.
Sire Henri,
Pur veir le dy,
Fitz le cuens de Leycestre,
Autres assez,
Com vus orrez,
Par le cuens de Gloucestre.
Ore est, etc.

Qe voleint moryr,
E mentenir
La pees e la dreyture,
Le seint martir
Lur fra joyr
Sa conscience pure,
Qe velt moryr
E sustenir
Les hommes de la terre,
Son bon desir
Acomplir,
Quar bien le quidom fere.
Ore est, etc.

Près de son cors,
Le bon tresors,
Une heyre trovèrent,
Les faus ribaus,
Tant furent maus,
E ceux qe le tuèrent;
Molt fust pyr,
Que demenbryr
Firent le prodhonme,
Qe de guerer
E fei tener
Si bien savoit la sonme.
Ore est, etc.

Priez touz,
Les amis douz,
Le fitz Seinte Marie
Qe l'enfant,
Her puissant,
Meigne en bone vie;
Ne vueil nomer
Li escoler,
Ne vueil qe l'em die,
Mès pur l'amour
Le salvéour,
Priez pur la clergie.
Ore est, etc.

Ne say trover rien
Qu'il firent bien,
Ne baroun ne counte,
Les chivalers
E esquiers
Touz sunt mys à hounte,
Pur lur lealté
E verité
Que tut est anentie;
Le losenger
Purra reigner,
Le fol pur sa folie.
Ore est, etc.

Sire Simoun,
Ly prodhom,

E sa compagnie,
En joie vont
En ciel amount,
En pardurable vie.
Mès Jhésu Crist,
Qe en croyz se mist,
Dieu en prenge cure,
Qe sunt remis,
E detenuz
En prisone dure.
Ore est, etc.

VIII.

STELLE AUS DEM ROMAN DU ROI HORN.

(*Ms. Harléien*, *n°*. 527, *fol.* 66 *r° col.* 1; — *avec les variantes du ms. de Cambridge*, *n°*. *Ff.* 6. 17. — *vgl. S.* 63.)

Kant Gom̄ ot jué si s'en est sus levé,
Là où il einz sist si s'en est seer alé,
E la harpe Lenburc sis frères unt demandé.
Ele la prent, si lur fait un lai mut alosé,
5 Ke mut fu durement d'escotant loé;
E un autre fait après ke mut l' ad amendé,
Si refu de trestuz cum deust estre preisé.
Puis ad Lenburc issi à ses frères parlé:
„Ces laiz ke tant loez unt mut sunt honurez;
10 Mais un lai ai oï dunt joe sai la meitié,
Si jel séusse tut, par ma crestiénté!
En cest nostre regné n'a tant bele cité
Ki me tant fust à mein e à ma volenté
E ki einz ne perdisse ke jo l'eusse ublié.“
15 — „Ha, Deu!“ dit Gufer, „sire de majesté,
Se nous le péussum oïr, cum sereit escuté!
E quil fist, bele soer, savés de vérité?“
— „Oil,“ coe dit Lemburc, „tut m'est bien reconté:
Batolf la fiz Hunlaf, rei de nobleté,
20 Ki en Bretaigne maint, ke c'est sun herité,
Le fist de sa sorur, Rimel od la grant beuté.
Mut avez oï parler en icest regné
Del amur dan Horn, k'el a tant amé;
Sin a dreit, ke n'ad home ke tant ait de bonté
25 Cum cil Horn, ke assez m'ad esté denuncié.“

Variantes du ms. de Cambridge.

V. 5. ducement des escutanz — 9. Cest laiz que loez tant il sunt mut bien noté — 12. En cest nostre païs — 15. Ha, Deu! dist dan Guffer, — 19. Baderof . . . . . nobilité — 21. sorur com il ot grant —

— „C'est veir", dit Gufer, „Rimel est mut loée;
Bele soer, de beuté, en diverse contrée;
E de Horn ai oï mainte foiz renomée,
Qu'il est preuz e curteis e vaillant sanz podnée.
30 Pleust à Deu qu'il fust ci, od nus ere-il soldée,
M'amur e mun aveir li sereit abandonée!
Mais des laiz fetes tanz cum este adescolée,
La harpe pernez vers vus, bien serez escotée."
— „Volenters", dit Lemburc, „n'er[t] pas chose vée."
35 Horn ot ore sun pleisir e la rien ke li agrée;
Mais ele ert en sun quer, si est bien celée.
La pucele a idunc sa harpe bien temprée,
Puis a munté en haut de trestut une montée,
Emprès le temprer si a la note comencée,
40 E fist tant come sot e cum fu enseignée.
Et de tant cum en sot, mut fu bien prisée
D'iceus ke l'unt oï; un l'ad tut notée,
Ke sot bien où endreit la note fu finissée:
Coe ert Horn ki en sun quer l'avoit remembrée.
45 A Gufer en après fu la harpe baillée,
E del lai qu'il fist fu la note escotée.
Loez l'unt quant il vint jeke à la finée.
Tut en reng en après fu la harpe liverée,
A chescun pur harper fu la harpe commandée;
50 Chescuns i harpa, vileins seit quil devée!

En cel tens surent tuit harpe bien manier;
Cum plus ert curteis hom, tant plus sot del mestier.
Venuz ert à Gomd le deduit de harper.
Or li dient trestuz ne se face preer,
55 Ke il veent très bien qu'il se vot escoter;
Nes en veut mesoïr, ne entendrunt laisner;
Lors prent la harpe à sei, si commence à temprer;
Deu! ki dunc l'esgardast cum il la sot manier,
Cum ses cordes tuchot, cum les feseit tramler,
60 A quante faire les chanz, à kantes organer,
Del armonie del ciel li pureit remembrer!
Sur tuz ceus ke i sunt fait cist à merveiller.

V. 36. quoer s'il poet très bien — 41. sout fu très bien preisée — 47. quant l'out fait tresqu'à la definée — 50. harpa, à plosors bien agrée — 55. veut escuser — 56. Escondire nes vout, nel tendront à lanier — 57. sei, qu'il la veut atemprer — 60. As quantes feiz chanter, as quantes organer — 62. Sur tuz homes ki sunt —

Kant celes notes ot fait, prent s'en à munter
E par tut autre tuns fait les cordes soner.
65 Mut s'esmerveillent tuit qu'il la sot ci manier.
E kant il ot ci fait çomença à noter
Le lay dunt orainz dis de Batolf haut e cler,
Si cum sunt cil Bretun de tel fait custumer;
Après en l'estrument fait les cordes chanter
70 Tut issint cum en voiz l'aveit dit en premer;
Tut le lay lur a dit, n'en vot rien retailler.
E, Deu! cum li oiant le purrunt lores amer!
Dameisele Lenburc ne s'en pot plus celer
Ke ne deist sun talent ki kel vosist escoter:
75 „Ohi! Deus del ciel, ki nus venist sauver!
Où pureie en icest mund tel home trover?
Jà seit-il tuz les sens k'om péust remembrer,
E de nul ne se veut k'il sache vanter:
C'est Horn, coe crei, dunt l'en seit tant parler,
80 Si se ceile pur nus, ne se veut demustrer,
Ke nus le conuissum pur li honurer;
Ou n'est pas morteus hom, nuls nel pet resemler,
Del ciel est decenduz pur la gent espier.
Frères, ke le preez qu'il me deint enseigner
85 Cest lay ke ci oez, dont grant desirer;
Icel en donrai assez d'argent e d'or mer;
Assez prenge del mien, assez ai ke doner."

V. 63. Quant ses notes ot fait si la prent à — 67. Baltof — 72. oianz le porent dunc amer — 75. Ohi! Deus reis del ciel ki nus venis — 78. qu'il en sace vaunter — 79. Coe est .H., com joe crei, dunt l'en sout tant — 81. Ke conoistre deussum — 82. nul nel poet resembler — 85. Cest lai k'oï avez, j'en ai grant desirer — 86. Joe l'en dorrai asez e argent e or mer —

IX.

DE TRANSLATIONE CORPORIS S. DIONYSII AREOPAGITAE IN B. EMMERAMNI COENOBIUM, PROSA.

(*Cod. Monac. Emmeram. E. CXIII, in 4, fol.* **136***b*. — *Vgl. S.* **115.**)

Audite, fideles populi, causam rumoris maximi,
que sub temporibus modernis Noricis contigit terris:

Beatissimus namque Dionisius, Athenis quondam episcopus,
quem sanctus Clemens direxit in Galliam, propter predicandi gratiam,
ibidemque martyrio coronatus comperitur, et tumulatus.

Hic idem, sub tempore iam continguo, inde translatus est Norico
in Emmerammi beati cenobium, satis celebre, et famosum.
Sed hoc, quali perpetratum constet modo, uobis breuiter nunciabo.

Imperator fuit quidam eximius, nomine etiam Arnolfus,
ex illius prosapia gloriosi pontificis quondam Arnolfi
clarissimam tenens carnis originem, eiusdemque sequens uirtutem.

Ille ergo inuitatus confinia petiit occidentalia,
commissurus bellum contra quasdam gentes iam Gallica regna prementes,
quas incole non ipsius prouincie per se ualebant superare.

Cumque per omnipotentis auxilium ita uim deleret hostium,
ut de exercito eorum inmenso non restaret unicus homo,
cum tanti triumphi gloria reuersus uenit ad urbem Parisius.

Qua dum per dies aliquot resedisset, et de diuersis tractauisset,
cepit hoc etiam secreto tractare, omnimodisque explorare,
qualiter ualeret corpus sanctissimi obtinere Dionisii.

Ad hec multi respondentes quoque multa, uaria dabant consilia;
sed postremo quidam . . . .

X.

ROMANISCHE PROSA VON DER H. EULALIA.

(*Aus* Hoffmann's *Elnonensia*, p. 6. — *Vgl.* S. 117.)

1 Buona pulcella fut Eulalia;
2 Bel auret corps, bellezour anima.
3 Uoldrent la ueintre li deo inimi;
4 Uoldrent la faire diaule seruir.
5 Elle non eskoltet les mals conseillers,
6 Qu'elle deo raneiet, chi maent sus en ciel,
7 Ne por or, ned argent, ne paramenz,
8 Por manatce regiel, ne preiement,
9 Ni ule cose non la pouret omqi pleier,
10 La polle sempre non amast lo deo menestier.
11 E por o fut presentede Maximiien
12 Chi rex eret à cels dis soure pagiens.
13 Illi enortet, dont lei nonqi chielt,
14 Qued elle fuiet lo nom christiien.
15 Ell ent adunet lo suon element;
16 Melz sostendreiet les empedementz
17 Qu'elle perdesse sa uirginitet.
18 Por o-s furet morte à grand honestet.
19 Enz enl fou lo (*sic*) getterent, com arde tost,
20 Elle colpes non auret: por o no-s coist.
21 Aezò no-s uoldret concreidre li rex pagiens.
22 Ad une spede li roueret tolir lo chieef.
23 La domnizelle celle kose non contredist;
24 Uolt lo seule lazsier, si ruouet Krist.
25 In figure de colomb uolat à ciel.
26 Tuit oram que por nos degnet preier:
27 Qued auuisset de nos Christus mercit
28 Post la mort, et à lui nos laist uenir
29 Par souue clementia.

Versuch einer wörtlichen Uebertragung ins Neu-Französische. *)

1 Bonne pucelle fut Eulalie;
2 Beau corps avoit, plus belle âme.
3 Voulurent la vaincre les ennemis de Dieu;
4 Voulurent la faire le diable servir.
5 Elle n'écoute [pas] les mauvais conseillers,
6 Qu'elle renie Dieu qui maint là-haut au ciel,
7 Ni pour or, ni argent, ni parures,
8 [Ni] pour menace royale †), ni prière,
9 Nulle chose ne la pouvoit onques plier,
10 [Que] la pucelle n'aimât toujours le service de Dieu.
11 Et pour cela fut présentée à Maximien
12 Qui roi étoit à ces jours sur païens.
13 Il exhorte — dont il ne lui chaut onques —
14 Qu'elle fuie le nom chrétien.
15 Elle suit plutôt[1]) son principe;
16 [Elle aimeroit] mieux soutenir les tourmens
17 Qu'elle perdît sa virginité.
18 Pour cela [elle] mourut[2]) avec grand honneur.
19 Ains[3]) dans le feu la[4]) jetèrent, comment [qu'il] brûle tôt,
20 Elle n'avoit [point de] fautes, pour cela [elle] ne se blesse[5]) pas.

*) *Ich habe das Neu-Französische gewählt, weil sich diess doch am nächsten an die alte Sprache anschliesst; das Bestreben möglichst wörtlich zu übertragen wird es entschuldigen, wenn ich einige veraltete, aber allgemein verständliche Wörter beibehalten, und von der jetzt üblichen Wortstellung abgewichen bin. — Uebrigens hatte ich diesen Versuch noch vor dem Erscheinen der Uebersetzung des Hrn.* Willems *gemacht (Hr. Prof.* Hoffmann *war so gütig, mir die Aushängeblätter des Textes alsogleich zuzusenden, und ich habe ihm auch bald darauf meine Uebertragung mitgetheilt), die ich zwar nun, so wie* Diez *treffliche Rec. derselben in den Berliner Jahrb. f. wiss. Krit. April* 1839 *No.* 69, *an einigen Stellen dankbar benutzt habe; an anderen aber glaubte ich bei meiner früheren, von der Meinung dieser beiden Gelehrten abweichenden, beharren zu müssen. — Vgl. auch* A. Dinaux, *vol. II. p.* 7 — 9.

†) *Mir wenigstens wahrscheinlicher, als durch* régal, *Geschenk, wie* Diez *will, zu übersetzen, da die Geschenke im vorhergehenden Verse per inductionem aufgeführt werden.*

1) Ent, *provenç.* mais bien plutôt, Rochegude *Dict. occit.; — altfranz.* plutôt, avant, auparavant, Roquefort.

2) *Hier, wie im Span.* morirse.

3) Enz = Ains, Roquefort *unter* Ains.

4) *Schon* Diez *hat bemerkt, dass* lo *Schreibfehler sein müsse für* la.

5) Coiser *heisst nicht nur* appaiser, *sondern auch* frapper, blesser, *s.* Roquefort.

21 Cela ne voulut [pas] croire le roi païen[6]).
22 Par une épée il commande [de] lui enlever la tête.
23 La demoiselle cette chose ne contredit [point];
24 Voulut quitter la terre[7]), si Christ [le] commande.
25 Sous la figure d'[une] colombe [elle] vola au ciel.
26 Supplions tous, que pour nous [elle] daigne prier:
27 Que Christ nous ait à merci
28 Après la mort, et nous laisse venir à lui
29 Par sa clémence.

6) *Er wollte es sich nicht glauben.*
7) seule = solum?

XI.

CANTICUM

(*Aus dem* Bulletin du Bibliophile, 3e *série*,

(Li livres des Reis (1er livre =

Mis quers est esleezciez,
E mis fiz en Deu eshalciez.
Ma parole est eslargie sur mes enemis
Kar esleescie sui el saveur.
Nul n'est si sainz cume li sires,
E nulz n'est altres ki ne change,
E nulz n'est de la force nostre Deu.
Laissez desore le mult parler en podnee;
Par glorie male parole n'en isse de voz buches.
Kar Deu est de science sires,
E à lui sunt aspresté li pensed.
Li arcs des forz est surmuntez,
E li feble sunt esforciez;
Ki primes furet saziez
Ore se sunt pur pain luez;
E li fameillus sunt asaziez,
Puis que la baraigne plusurs enfantad,
E cele ki mulz out enfanz afebliad.
Li sires mortifie e vivifie,
E en enfer meine e remeine.
Li sires fait povre e fait riche,
Orguil depriemt, le humble esleive.
Le mesaise esdrezsce del puldrier,
Le povre sache del femier,
Od les princes le fait sedeir,
Chaere de glorie le fait aveir.
Al seignur *sunt* les quatre parties del *mund*,
E en chescune ad planté
Le son pople qu'il ad levé.
Les piez as seinz guvernerad.
E en tenebres li fel tenrad,
E nul par sei force n'aurad.
Ses adversaires le criendrunt,
E sur els del ciel tunerad;
E tut tere jugerad,
E sun rei eshalcerad.

ANNAE.

1838, no. 5. p. 203 — 204. *Vgl. S.* 118.)

Textus S. Hieronymi (ed. Bened. S. Mauri, I. c. 328.)

Exultavit cor meum in Domino,
Exaltatum est cornu meum in Deo meo.
Dilatatum est os meum super inimicos meos;
Quia laetata sum in salutari tuo.
Non est sanctus, ut est Dominus:
Neque enim est alius extra te,
Et non est fortis sicut Deus noster.
Nolite multiplicare loqui sublimia, gloriantes:
Recedant vetera de ore vestro:
Quoniam Deus scientiarum Dominus est,
Et ipsi praeparantur cogitationes,
Arcus fortium superatus est,
Et infirmi accenti sunt robore.
Saturati prius pro pane se locaverunt:

Et famelici saturati sunt,
Donec sterilis peperit plurimos:
Et quae multos habebat filios, infirmata est.
Dominus mortificat et vivificat,
Deducit ad infernum et reducit.
Dominus pauperem facit et ditat,
Humiliat et sublevat.
Suscitat de pulvere egenum,
Et de stercore elevat pauperem,
Ut sedeat cum principibus,
Et solium gloriae teneat.
Domini enim sunt cardines terrae,
Et posuit super eos orbem.

Pedes sanctorum suorum servabit.
Et impii in tenebris conticescent:
Quia non in fortitudine roborabitur vir.
Dominum formidabunt adversarii ejus,
Super ipsos in coelis tonabit:
Dominus judicabit fines terrae,
Et dabit imperium regi suo,
Et sublimabit cornu Christi sui.

XII.

LI LAI ERNOUL LE VIELLE DE GASTINOIS, ET CIS EST DE NOSTRE-DAME.

(*Ms. de la bibl. du Roi, supplément franç. no.* 184, *avec musique, XIIIe siècle. — Vgl. S.* 128 *und Anm.* 163.)

I.

En entente curieuse *fol.* 61 *vo.*
de querre ma vie,
l'amor de la glorieuse
ne laiserai mie:
Ke la Virge présieuse
ne requerre aïe,
ki fu si très savereuse,
c'onques en sa vie

Ne li prist envie
de carnel folie.
or ne m'escondie
De rien que je die,
la doce, la pie,
la Virge Marie!

Virge boine, aventureuse,
sainte, caste et pure,
de tos les biens eureuse,
plaine de mésure;
Sainte Virge à Dieu espeuse,
pucelle à droiture,
doce roïne piteuse,
boïne nature,
Tote créature,
s'en vos met sa cure,

puet estre séure
de boine aventure.*)

II.

Dame de pitié, 62 ro.
vaissaus d'amistié,
virge sans pechié,
molt éustes lié
et cuer et coraige,**)
Quant de Jhésu-Crist
ki ens vous se mist,
et car et sanc prist,
novelles vos dist
la vois del mesaige.
Ce fu Gabrieaus,
angles boins et beaus,
volans et isneaus,
del Signor de ceaus
amoros messaje.***)

Qui ne vos anoncha mie
novelles de vilonie,
ne parole vaine,
quant de par le roi de vie:
„diex†) te saut, Marie,
ki de grasse ies plaine!
Diex en ta compaignie!
desor toi n'a signorie
nule feme vivaine.
ne soïes pas esmarie,
mais de joïe raemplie:
bien soïes certaine.“††)

*) *Il y a musique au-dessus de la première ligne qui va jusqu'à* ne laisserai mie Ke; *la ligne suivante, qui va jusqu'à* en sa vie, *n'a ni portées, ni musique. La musique qui recommence à* Ne li prist envie, *finit à* doce roïne piteuse, *qui termine l'avant dernière ligne du couplet.* Note de M. Michel.

**) *à* co *se termine la musique.* N. d. M. M.

***) *la ligne ici s'arrête brusquement, n'ayant que six mots (la précédente, par exemple, en a seize), et le copiste en recommence une autre sous une ligne de musique.* N. d. M. M.

†) *Sinn und Versmass fordern hier vor* diex, dist *oder etwas dergleichen.*

††) *ici la ligne finit au troisième mot, et la suivante est en musique, jusqu'à* vos plot, *où elle se termine jusqu'au couplet suivant.* N. d. M. M.

„Sans oevre vilaine
conceus Dieu demaine
ki vit et ki raine.“
dame molt vos plot
A oïr cest mot,
quant dit le vos ot
cil ki bien le sot
noncier come sajes:
Ce fu Gabrieaus,
angles dous et beaus,
del Signor de ceans
droituriers messaiges.

Virges dòce, deboinaire,
gaires est ki te puet faire
honor et service.
tot avons de vos afaire;
nus ne se doit de vos taire
ki ens pechie gise,
Ains se doit près de vos traire
et vos som pechie retraire,
car en nule guise
riens ne puet à Dieu desplaire
ki contre nostre aversaire
soit par vos conquise.
Vostre garandise,
dame, nos soffise
en la grant asise,
au jor del juise.

XIII.

CANTUS DE DOMINA POST CANTUM AALIZ.

(*Ms. Mus. brit.*, *Arundel*, *no.* 248, *fol.* 153*b. saec. XIII. cum not. mus.* — *Vgl. S.* 128 *und Notenbeilage No. V*[a] *und V*[b].)

Flos pudicitie,
aula mundicie,
mater misericordie,
salue, virgo serena,
uite uena,
lux amena,
rore plena,
septiformis spiritus
virtutibus
ornantibus,
ac moribus
vernantibus!

Flur de uirginite,
chambre donestete,
de merci mere e de pite
deu wus saut, uirgne pure,
ki nature
d engendrure
e porteure
surmontez par uos bontez
dont tanz auez,
ke bien poez
aider assez
as mesaissiez.

Rosa iocunda,
castitatis lilium,
prole fecunda,
gignis dei filium;
Virgo, que munda
tu post puerperium.

Rose tres bele,
flur de lis en chastite,
Virge pucele
enfastastes le filz de,
De ta mamele
doucement fu alaite.

Modo miro
sine viro
prole fecundaris;
summi ducis,
vere lucis
partu decoraris.
virga flore,
rubo rore
virgo designaris.
Vellereque,

Beneuree
destinee
auiez al heure,
quant del toen cors
eissi deus fors
sanz point de blesmure.
char et sanc pris
duz jesu crist
de tei virge pure,
Dunt rancon fist,

madenteque
digna domini paris;
virgo prolem,
stella solem,
profers, expers paris:
ob hoc rite
via vite
iure predicaris.

e pur nus mist
a mort aspre e dure.
wus nauez pier
hoem ne moiller
d umain engendrure;
car de tuz mals
gariz e salfs
sumes par ta cure.

Tu spes, et refûgium
lapsorum humilium;
tu medela criminum,
salus penetencium;
Tu solamen tristium,
levamen debilium;
tu purgatrix sordium,
confirmatrix cordium.

Notre espeir, notre refui
estes en chascun ennui,
notre ioie a estrus,
dame, uient trestut de wus,
Nus nauon si par wus nun
bien ne ioie nautre dun;
trestut, dame, de wus uient,
quanque nus en bien sustient.

Tu laus, tu remedium
in te confidentium,
Tu vitale premium
tibi servientium.

Solaz estes e comfort
al besoing e a la mort
A ceaus ki honneur wus font,
e de quer amant wus sont.

O pia Maria, lapsis aductata,
tu cunctis miseris dulcis spes et grata,
Erige, dirige corda tuorum
ad pia gaudia regni celorum,

Tres pie Marie, de deu grace pleine,
securez e aidez a uos serfs demeine,
De pechez nus facez quites e de peine,
e apres nos deces a ton fils nus meine.

Quo vere gaudere per te possimus,
cum natoque tuo regnantes simus.

(fehlt in der Paraphrase)

XIV.

C'EST LI LAIS D'AELIS.

(*Ms. de la bibl. du Roi, supplément franç. no.* 184, *avec musique, XIIIe siècle. fol.* 68 r° — 69 r°. — *Vgl. Fac-simile VI, S.* 129, *und Notenbeilage VI*ᵃ *und VI*ᵇ.)

I.

En sospirant de parfont
trop atendrai le confondement
ke les grans destreces me font
k'en mon cuer font lor fondement,
et li pensers ki me confont,
par quoi sospir parfondement.
Ie ne saz s'il est folie ou s'il est sens:
en amer me fon (*sic*) gaster amors mon tens.
Nuit et jor plor et sospir quant me porpens;
sospirer me fait*) à cui je pens.
Diex m'otroit ke ce ne soit sor son deffens!
Morir en quic se de li n'ai secors par tans**).

*) *Hier scheint, dem Versmasse nach, ein zweisylbiges Wort, etwa* cele, *ausgelassen zu sein.*

**) *Diese Zeile hat einen verzierten Anfangsbuchstaben* (lettre tourneure) *und die Melodie darüber ausgeschrieben; denn, obgleich diese im Ganzen nur eine Wiederholung der zu den Zeilen* en amer *und* sospirer *gehörigen ist, so hat sie doch nur eine Note mehr, und daher hat auch diese Zeile nur eine Sylbe mehr als die correlativen.*

France, deboinaire,
de ta grant franchise
ne porroit retraire
nus en nule guise.
Coment porroit faire
mes cuers nul service
ki te péust plaire?
ice me devise.
Ne te puis plus taire
le mal ki m' atise,
ne mi fait contraire;
je t'aim sans faintise.

Dame, se jou perchevoir
péusse ton coraige,
molt par me fesist avoir
vers toi grant avantaige.
se te di mon estovoir
nel tiegnes à oltraige.
Ce fait amors maintenoir,
n'i doi avoir damaige:
ains m'en dois boin gré savoir,
dame, ki tant ies saige,
car jou n'i voill esmovoir
nis .i. autre messaige.

Dame, el cuer m'as-tu mis
ke soie tes amis,
soie amis
par cortoisie.
te requier et demant,
ne me faites dolant
ne contre mon talant
n'aler mie.
Nule riens fors ke tu
ne puet avoir vertu
de faire aïe
vers l'envie
de ceste enfremeté

ki si m'a assoté,
n'ai pas certaineté
de ma vié.*)

II.

Doce amie gentiex,
vers toi sui ententis,
Sès coment je te pris,
j'en dirai le pris:
Il n'est, ce m'est avis,
nus autres paradis
Fors ke solement tes cors;
ki s'i péust amordre!
Mais je crien estre au defors
s'ançois ne vient à ordre
La cose, tant com li mors
d'amors me vaura mordre.

[H]é, Dieu merchi! quant avenra
ke cele faice mon voloir**)

*) *Dass hier der erste grössere Absatz ende, ersieht man aus der analogen Construction des folgenden, und vorzüglich aus dem Schlusse, indem da genau dieselbe Reimreihe wiederkehrt, nur dass sie drei Reimsätze hat, um natürlich das Ganze kunstmässiger dreitheilig abzuschliessen.*

**) *Bei diesen beiden Zeilen, welche fast die ganze letzte Linie von fol.* 68 *v° einnehmen, scheint der Copist mehrere Nachlässigkeiten begangen zu haben; denn ausser dass in der ersten der verzierte Anfangsbuchstabe fehlt, für welchen leerer Raum gelassen ist, und in der zweiten* faice, *offenbar fehlerhaft, doppelt* (faice faice) *vorkommt, hat er auf den darüber befindlichen Notenlinien die Melodie zu notieren vergessen (denn es ist wohl kaum zu zweifeln, dass hier, wo offenbar eine neue Reimreihe beginnt, auch eine veränderte Modulation müsse eingetreten sein); wohl aber findet sich von der letzten Sylbe der zweiten Zeile* (loir) *an, womit fol.* 69 *r° beginnt, bis zu dem Schlusse der vierten Zeile* (doloir) *wieder eine Melodie notiert, die aber nicht die ganze Notenzeile ausfüllt; unter dieser Notenzeile sind die drei übrigen Reimsätze dieser Reihe in continuo geschrieben, und Notenlinien und Musik beginnen erst wieder über der nächsten Reimreihe (man vgl. das Facsimile). Doch geht hieraus klar hervor, dass diese Reimreihe in vier Sätze oder Strophen zerfalle, die nach derselben Melodie gingen, von der jedoch, mit Ausnahme der Schlussnote der ersten Hälfte, nur die zweite sich hier notiert vorfand.*

ki me tient et ki me tenra
et ki me fait le cuer doloir.
Hé, Dieu merci! porra me jà
li criers merchi riens valoir?
nenil, car cele ne vaura,
ains metra tot en non chaloir.
Je criem molt k'il n'aviegne jà;
et d'autre part se j'espoir
et croi bien ke miex m'en sera:
si m'en conforc sans plus avoir.
Se je l'aim, ele m'amera
s'ele onques puet apercevoir
qu'ele atente mes cuers jà:
et por çou ne m'en puis movoir.

Dame, je me tenrai
atant, com jou t'en dirai,
duskes miex me viegne.
Dame, je t'amerai,
mon cuer te garderai
tant ke ce aviegne,
Ke je te troverai
em point dont je m'esmai
ke molt poi t'en tiegne.

Dame, t'amor requier,
c'est çou dont j'ai mestier:
mar le me vée.
tu ies l'entrée
de mal et de confort.
se je n'ai ton deport,
j'arai par tans la mort
encontrée.
Dame, car me souscor:
grant paine por t'amor
ai endurée.
s'ore t'agrée
ke me voilles coisir
à faire ton plaisir,
certes, jou ne désir
tant riens née.
Dame, merchi te cri

et sès ke je te pri,
france honorée,
sans demorée.
dame, prochainemant
la joié te demanc
ki m'est tant longement
devée.
C'est chi li lais des amans.

XV[a].

LES TROIS PREMIERS COUPLETS D'UN LAI DE GUILLAUME DE MACHAULT.

(*Ms. de la bibl. du Roi*, *no.* 7609, *fol.* 371 *r°.* — *Vgl. Anm.* 168.)

1* Pour ce que on puist miex retraire. qu'amours*)
2 car pour mon las cuer detraire. sont jà
3* pour amer m'a mort. je weil faire avent ma mort
4 mort tuit mi deport. si qu'en riens ne me deport
5* .un lay. dou mal qui me mort. si qu'à moy s'en a mort. sans mais ga
6 Einsois li maus que je port. me mourdrist sans nul déport. pour ce que
7* ri son attraire.**) N'amours pité point. n'a dou cruel point. qui au cuer
8 j'aim sans retraire. Et tout pour amer. ay-je tant d'amer. qu'Amours re
9* me point. Einsois m'en scet si à point. poindre par son art. que
10 clamer. ne me deingne et enflamer. me fait nun regart. ne
11* mon cuer empoint. mat en angle point. s'en sui en tel point. que se
12 puis entamer. Einsois affamer. me fait en amer. et do

*) „*J'ai suivi le ms. quant à la longueur des lignes; j'ai seulement mis des capitales, des* j. *et des* v. *les points s'y trouvent. les lignes marquées d'une* * *sont seules en musique.*“ Note de M. Michel. *Auch Hr.* Bottée de Toulmon, *der durch die gütige Vermittelung des Hrn. Hofrath von* Kiesewetter *mir ein paar melodierte Couplets von Lais gefälligst mitgetheilt hat*, *bemerkt dazu*: „*Les grandes lettres qui séparent les différentes parties du morceau, en font indubitablement des couplets, de plus pour que la mélodie servît à deux couplets les paroles sont ordinairement écrites sur deux lignes au dessous de la musique, comme on le fait de nos jours.*“

**) „*Second couplet.*“ N. de M. M.

13* Diex joie me doint. la mort me vient tart. *) Pour ce dame gen
14 lent chetif clamer. quant mes cuers ne part. Einsi li las se
15* tiex. à qui sui ententieus. mes las cuers se sent tieus. qu'il n'est maus
16 duet. mais souffrir li estuet. pour ce qu'Amours le wet. qui l'ocist
17* qu'il ne sente. dont jamais n'iert sentieus. car par engiens sou
18 et tourmente. ne dou mal qu'il acuet. confort trouver ne
19* tieus. l'ateint de cos mortieus. Amours qui en li se ente.
20 puet. einsois plus qu'il ne suet. se complaint et demente. etc.

Strophisch aufgelöst nach der in der Anm. 163 *angegebenen Weise.*

Pour ce que on puist miex retraire,
qu'Amours pour amer m'a mort,
je weil faire avent ma mort
un lay dou mal qui me mort
si qu'à moy s'en a mort
sans mais gari son attraire.
Car pour mon las cuer detraire
sont jà mort tuit mi deport,
si qu'en riens ne me deport;
einsois li maus que je port
me mourdrist sans nul déport,
pour ce que j'aim sans retraire.

N'Amours pité point
n'a dou cruel point
qui au cuer me point;
einsois m'en scet si à point
poindre par son art,
que mon cuer empoint
mat en angle point;
s'en sui en tel point
que se Diex joie me doint
la mort me vient tart.

*) „*Troisième couplet. Les autres sont également en musique d'après le même système.*“ N. de M. M.

Et tout pour amer
ay-je tant d'amer
qu'Amours reclamer
ne me deingne, et enflamer
me fait nun regart
ne puis entamer;
einsois affamer
me fait en amer,
et dolent chetif clamer,
quant mes cuers ne part.

Pour ce, dame gentiex
à qui sui ententieus,
mes las cuers se sent tieus
qu'il n'est maus qu'il ne sente
dont jamais n'iert sentieus;
car par engiens soutieus
l'ateint de cos mortieus
Amours qui en li se ente.
Einsi li las se duet;
mais souffrir li estuet
pour ce qu'Amours le wet
qui l'ocist et tourmente;
ne dou mal qu'il acuet
confort trouver ne puet;
einsois plus qu'il ne suet
se complaint et demente.

XV^b.

„ITEM UN AUTRE LAY" (DE GUILLAUME DE MACHAULT).

(*Ms. supplém. franç.*, no. 43, *fol.* 108 *v°*, *col.* 3. — *Sans musique.* — *Vgl. Anm.* 168.)

Amours, se plus demandoie
ne vouloie,
ou s'autre amour souhaidoie
que la joie qui me vient
de toy, vers toy mesprendroie
et feroie
ce que fere ne devroie
et ce qu'à moy n'apartient.
Car il convient que je croie
et ottroie
qu'en ton doulz paradis soie
quant de m'amour me souvient:
dont s'à mon oeil le veoie,
plus aroye
que souhaidier ne porroie
ne quanqu'à joie convient.

Et vraiement je ne voy
qu'autres paradis
soit en l'amoureuse loy
que d'estre toudis
joians, joyeux et jolis,
et qu'en vraie foy
s'entr'aiment dame et amis
et sans nul desroy.
Qu'amans qui vit en ce ploy
est plus qu'assouvis,
et tant a de joie en soy

qu'en joie est ravis,
n'il ne li puet estre avis
qu' Amours face anoy:
tant est liés ses esperis
et se point, je croy.

Et pour ce vueil loiaument
de cuer et joieusement
Amours servir
tout mon temps et maytenir (*sic*)
joliement,
et le bel, le bon, le gent,
qu'aim et desir,
en foy de vray sentement
toudiz chierir.
Qu'il sanz vilain pensement
m'aime et sert si nettement
sanz repentir
que il ne veult autre merir
fors seulement
que aye honneur où ses cuers tant
et si desir:
là sont mis entierement
tout mi plaisir.

Si sui de bonne heure née
quant si bien sui assenée,
que j'aim et si sui amée,
de fin cuer et vray
et d'amour pure et secrée
et d'ami qui renommée
a tele qui tous agrée
son faitis corps gay.
Quant je pense à recelée,
ma joie est renouvellée,
et .C.^{m} foiz doublée
l'amours qu'en lui ay.
ensi sui enamourée,
que j'aim moy et la pensée
le lieu, l'eure et la journée
que je l'enamay.

Et certes, je ne croy mie
que oncques vie

plus jolie,
plus gaye ne plus envoisie
n'à tant de doulçour
fust entre ami et amie,
sanz maistrie
si ounie,
ne qui fust si bien garnie
de parfaite amour.
U au mains de melencolie;
car envie,
jalousie
n'un seul raim de vilonnie
n'i a ne faulz tour,
et s'est en tous estas lie,
trecherie
et bauie (*sic*),*)
car le bien amer remrie (*sic*)**)
chascuns à son tour.

Si pert bien sa paine
en moy que se paine
que sanz pensée villaine
n'aime mon ami
d'amour pure et saine;
car quant plus longtaine
li sui, tant est plus prochaine
sa bonté de mi.
N'est douçours humaine
ne grace mundaine
ne valour tant souveraine
qui ne soit en li,
et si sui certaine
que Amours si nous maine
que oncques Paris ne Heleine
ne s'amerent ci.

Si me doit plus que souffire
quant je n'ay tristece ne ire
ne doulour
dont je me doie defrire,
ne rien qui ma joie empire

*) est banie? *oder* s'est en tous estas lie (*laissé*, *quitté*) trecherie et bavie (*moquerie*)? *W.*
**) remerie (remerir = *recompenser*)? *W.*

ne mon honnour.
Ançoys ay sans contredire
tout ce que mes cuers desire
sanz labour:
ce fait amours, Diex li mire!
qui m'a fait de tous eslire
le millour.

Si que amour ne doy plus demander,
car par li ay parfaite congnissance;
ançoiz le doy de tout mon senz loer
et honnorer de toute ma poissance,
Et com mon dieu servir et aourer,
amer, chierir et avoir en doubtance,
et les doulz biens doucement savourer,
par quoy tous diz en aie remembrance.

Car qui vraiement saroit
le parfait bien que on reçoit,
et coment amours porroit
les amans que elle reçoit
en son doulz hommage,
s'amoreux esté n'avoit,
sanz doubte il le devenroit,
se maleureux n'estoit,
et tantost s'i metteroit
en son franc servage.
Car qui veult juger à droit,
nulz n'y est qui frans ne soit;
et se nulz vilains y entroit,
bonne amours li mueroit
en miex son courage,
franchise l'afranchiroit,
loyautés l'enseigneroit,
plaisance amer le feroit,
et doulz espoirs le tenroit
cointe, apert et sage.

Et pour ce me sui-je mise
en ceste noble franchise,
en espoir
de miex valoir;
mès à men vueil

une gracieuse emprise
fis, quant me rendi prise,
car avoir
nul autre avoir
ne quier ne vueil.
Doulçour, paix, joie, cointise
et tous biens de tele guise
que veoir
puis et savoir
sanz nul orgueil,
et quanque mes cuers desire,
y truis tout à ma devise,
et s'espoir
mieux recevoir
que je ne sueil.

S'a moult douce nourreture
qui vit en tele pasture,
qu'āmours qui en li figure
d'amours la droite figure
fuist et het tous mauvès tours,
pechié, visce et mespresure
et quanqu'il touche à laidure:
c'est de loyauté la nature,
par mon fait on sui séure
sanz pruevez querir aillours.
Pour ce amours a mis droiture;
franchise, lolyauté pure,
grace, eurs, pitié, mesure
m'ont mis par envoisure
en doulz paradiz d'amours.
jà n'ai-je pensée obscure
ne choze qui me soit dure,
et del autre m'asséure

*
quant je fineray mes jours.

Dont s'amours n'obéissoie
et looie
devotement et servoie
qui en tel estant me tient,
vraiement fole seroie;

*) *hier scheint ein Vers zu fehlen. W.*

que elle avoie
mon cuer ainsi (*sic*) doulce voie *)
qu'adès plus jolis devient.
Et trop plus que ne souloie
me resjoie
pour mon ami, qu'en diroie?
il m'aime, obéist et craint;
il est miens, et je sui soie:
c'est ma joie,
c'est du miex qu'amours m'envoie,
c'est ce qui plus me soustient.

*) qu'elle avoie (*conduit*) mon cuer en si doulce voie (*via*)? *W.*

XVI.

SALVE REGINA
VON HEINRICH VON LAUFENBERG.*)

(*Strassburg. Biblioth. Cod. Joh. B.* 121, *fol.* 96 *b.* — *Vgl. S.* 151, *und Notenbeilage IX.*)

Bis grüsst, maget reine,
küngin bist alleine,
aller welt gemeine;
erbermd hat sie nicht kleine,
die ich nu meine;
Leben kan sie bringen,
süsskeit us ir dringen,
der ich hie wil singen,
und hoffnung unsern dingen.
bis grüsst, hilf uns gelingen.

Zu dir schrient wir
mit begir,
ellend nu hilf uns schir;
sun Even uns nicht verlir.

Zu dir süfzent wir,
nicht enbir,
weinend und ouch greinend;
in disz trehental
schouw uberal,
und an zal
wend gebresten alle mal.

Eya! darumb
unser fursprechin kumb,

*) „*Mit möglichster Beibehaltung der Schreibweise der Hs., d. i. nach Entfernung der ärgsten orthographischen Verwilderung.*" Theod. von Karajan.

versprich uns umb und umb;
die din diener wellent sin,
erbermd teil mit in,
zartes schoenes megedin;
und din augen vin
dahin zu uns har
ker und nim war
diser kristenlichen schar.

Und Jesum,
alzit benedictum,
frucht gnucht
dins libes zucht,
gib ouch ze zuflucht
uns allen armen.
nach disem ellend ruch dich erbarmen,
zeig uns bei dir barmen.

O megdliche kron
gib uns dich ze lon;
O Salomons tron,
wol gebuwen schon,

O o selden wunn,
dich bkleit der sunn,
o süsser brunn
Maria!

Verbesserungen und Zusätze.

Diese Berichtigungen beruhen zum Theil auf nochmaliger Vergleichung der abgedruckten Stellen mit den Handschriften.

S. 12. Z. 11 v. o. lies: gelehrter und höfischer.

= 16. = 18 = = *Minstrel.*

= 20. = 5 = u. Hoveden.

= 21. = 16 = o. *and.*

= 26. = 6 = u. wovon.

= 27. = 4 = o. so sagt auch Chr. Fr. Bellermann in seiner trefflichen Abhandlung: Die alten Liederbücher der Portugiesen. Berlin 1840. 4. S. 16, von den Liedern Alfons d. W.: „Sie waren offenbar für den Gesang bestimmt, daher auch fast bei allen sich ein wiederkehrender Refrain findet.“ Er giebt Beispiele von solchen Liedern mit Rfr. S. 17 — 19, 60 — 61, 62.

S. 27. Z. 7 v. o. Beispiele von alten portug. Liedern mit Rfr. finden sich auch bei Bellermann, a. a. O. S. 3, 13 — 14, 22, 55, 56 — 57, 58. 59. 73.

= 29. = 1 = u. *Antiphonae.*

= 30. = 18 = o. *Alleluja Baha* (ohne Comma zw. Al. u. Baha).

= 34. = 15 = = Peyre.

= 37. = 20 = = *ou.*

= 38. = 11 = = Davalos.

= 44. = 5 = u. VIIa.

= 51. = 19 = o. jedoch finden sich Anspielungen auf die Sage von Landrix und Aya bei den Troubadours, vgl. Raynouard, *Choix II.* 307, und bei den Trouvères, vgl. *Histor. litt. de la France, XVIII.* 825, und P. Paris, *Les mss. fr. III.* 89.

= 68. = 12 = = *Melion.*

= 68. = 19 = = *Pour ceo.*

= 68. = 28 = = *desaüser.*

= 76. = 7 = = Vorherrschen.

= 76. = 8 = u. *Cantilenae.*

= 101. = 11 = = *rum.*

= 113. = 14 = = Ueber die Entstehung der Leisen aus den Tropen zum *Kyrie* vgl. auch K. E. Ph. Wackernagel,

Das deutsche Kirchenlied. Stuttgart 1841. 8. S. XIV, wie denn überhaupt diese reichhaltige Sammlung viele Belege zu der vorstehenden Untersuchung, besonders lateinische Sequenzen und ihnen nachgebildete deutsche Leiche enthält.

S. 127. Z. 2 v. u. lies: Laisform.
s 141. s 20 s o. über PHILIPPE DE VITRY vgl. auch P. PARIS, a. a. O. *III.* 179 — 187, und bes. *Errata*, wo folgende Stelle aus des GASSE DE LA VIGNE *Déduis de la Chasse* über ihn mitgetheilt wird:

. . . . si come dist
Un acteur qui le nous escrist,
En un *motet* qu'il fist nouvéaulx,
Et puis fu *evesque de Meaulx,*
Philippe de Vitry eut nom,
Qui *mieux sceut motez que nul hom.*

s 143. s 1 s u. *lignes.*
s 150. s 9 s o. keinen.
s 155. s 3 s s *Digriv.*
s 158. s 11 s s *Flabels.*
s 164. s 14 s u. *compositions.*
s 165. s 31 s o. *poems.*
s 166. s 15 s u. des.
s 172. s 10 s o. des 15ten.
s 173. s 4 s s *nuyt.*
s 180. s 2 s s *Art.*
s 180. s 20 s s *fol. B. I. r°.*
s 182. s 7 s u. *texte.*
s 185. s 10 s s *sist.*
s 186. s 1 s o. *de sà jusques.*
s 186. s 26 s s *li.*
s 186. s 2 s u. *les tables.*
s 194. s 19 s o. ein.
s 196. s 18 s s mystisch gedeutet.
s 196. s 8 s u. haben).
s 198. s 15 s o. Halbzeilen.
s 199. s 16 s u. *tripertit.*
s 199. s 3 s s *triginta.*
s 199. s 2 s s *est.*
s 199. s 1 s s *tres.*
s 200. s 8 s o. *tripertitis.*
s 205. s 4 s u. *tripertiti.*
s 209. s 20 s o. *dri tus.*
s 213. s 3 s s ihren poetischen.
s 215. s 5 s u. *Öfverblick.*
s 216. s 26 s o. *Äfven.*
s 218. s 3 s o. *early and.*
s 218. s 26 s s Fahrenden.
s 219. s 1 s s *dogerel.*
s 220. s 11 s u. *Thopas* die *Romances of pris*, die *popular Ballads* paro-.
s 222. s 2 s o. eigentlicher.
s 223. s 14 s s bereits.
s 226. s 19 s s p. 87—101; —es ist übrigens nicht ausgemacht, ob diese *Stances sur la mort* von HELINAND herrühren;

aber auch die davon verschiedenen, ebenfalls vor 1200 verfassten *Vers sur la mort, par* Thibaud de Marly, *publiés d'après un ms. de la bibl. du Roi* [*par* M. Méon]. *Seconde éd. augmentée du Dit des trois mors et des trois vifs, et du Mireuer du Monde. Paris, Crapelet.* 1835. 8., und die von diesen beiden Gedichten wieder verschiedenen *Vers de la mort*, wovon P. Paris, *Les mss. franç. III.* 228 — 236, und Fr. Michel, *Chroniques anglonormandes, III. XXXIV*, nach der Hs. 6987 d. k. Bibl. Auszüge mitgetheilt haben, und die ersterer dem Adam de la Halle zuschreibt, sind in derselben Strophen-und Reimart abgefasst; vielleicht dass allen diesen Gedichten eine gemeinsame Melodie zu Grunde gelegen hat. — In eben solchen *douzains* ist auch die in der Hs. 6987 unmittelbar darauf folgende *Louange de Notre Dame* abgefasst.

S. 228. Z. 3 v. u. lies: *le lay.*
" 230. " 29 " o. beistimmen kann; — vgl. auch Bähr, Gesch. d. Röm. Lit. im Karolingischen Zeitalter. Carlsruhe 1840. 8. S. 70),
" 230. " 16 " u. ihnen.
" 234. " 10 " o. *entés.*
" 235. " 4 " " *rotruel.*
" 235. " 14 " " nach *haut* kein Comma.
" 236. " 16 " " *convint.*
" 238. " 25 " " Volkslegende.
" 239. " 18 " u. *the note.*
" 240. " 20 " o. *Chi.*
" 240. " 22 " " *nul.*
" 240. " 23 " " *cheualiers.*
" 240. " 29 " " *nen mentist.* (
" 241. " 7 u. 9. " *y ay.*
" 241. " 8 v. " *oeure.*
" 241. " 23 " " *lez.*
" 241. " 14 " u. *mainctes.*
" 241. " 1 " " *parleure ala.*
" 242. " 9 " o. *apriser.*
" 242. " 16 " " *le Rommant.*
" 242. " 20 " " walisisch.
" 242. " 26 " " *Music. Dublin.* 1796 u. 1809. *Vol. II. A Dissertation on the Irish Harp*; — und in dessen, mir erst während des Druckes zugekommenem wichtigen Werke: *The ancient Music of Ireland, arranged for the Pianoforte. To which is prefixed a Dissertation on the Irish Harp and Harpers, including an account of the old Melodies of Ireland. Dublin* 1840. Die Abhandlungen *II. Of the method of playing, and Musical Vocabulary of the old Irish Harpers. — III. Of the Antiquity of the Harp and Bagpipe in Ireland. By* Samuel Ferguson. Nebst einem *Memoir of an ancient Irish Harp preserved in Trinity College, Dublin; by* George Petrie; mit Abbildungen. — *IV. Of the various efforts to revive the Irish Harp. — V. Anecdotes of the more distinguished Harpers of the last two centuries;* —

S. 245. Z. 3 v. u. konnten. Auch Bunting bemerkt a. a. O. p. 50: *The* cithara, *then, being admittedly the parent of the lute and violin, and there appearing such grounds for regarding it as the parent also of the one-armed harp, which again seems be so natural a transition to pass into the form of harp now in use, we have an explanation of the difficulty which every inquirer on these subjects must have felt, from finding the Irish harp and the British viol, instruments at present so very dissimilar in point of form, bearing the common appellation of* cruit . . . . . . Und S. 51: *There being two descriptions of harp in use in the eleventh century, ... it might be surmised that we had here the* Clarsearch *and* Cruit *accurately distinguished; but so far as the writer can observe, the word* Clarseach *is rather a modern synonyme for* Cruit, *than an original specific name for the harp, as distinguished from that instrument* Cruit *is the word commonly employed to designate the harp in our annals, and even in modern compositions . . . . . .*

Hence it will be necessary to guard also against interpreting Cruit *and* Cruitiré *as applying only to an inferior description of harp and harper; for, as the names* Clarseach *and* Claseachair *seem to have come into use in Irish writings long subsequent to the age of Cambrensis, we are left to conduct any further speculations, as to the form and compass of the Irish harp, on the evidence only of such mention of it, and its professors, as occurs in the annals and ecclesiastical writings under the former names, or those of* Cithara *and* Citharista.

Und in dem *Vocabulary* finden sich S. 32:

Cruit, *a harp.*
Cruitoge, *a small violin.*
Cruith, *a crowde, or violin.*
Crutaire, *a harper, a musician.*

= 247. = 19 = o. *Crouth.*

= 250. = 17 = = Vgl. ferner v. d. Hagen, Minnesinger, IV. 571 — 575; — Regis zu Rabelais, II. 1, 684 — 686; Leroux de Lincy, *Essai hist. et litt. sur l'abbaye de Fécamp. Rouen* 1840. 8. p. 95 — 138; und besonders das für die bretonische Geschichte und Sage so wichtige, mir leider zu spät zugekommene Werk: *Britannia after the Romans being an attempt to illustrate the religious and political revolutions of that province in the fifth and succeeding centuries. London* 1836. 4. *p. VI* — X über das *Llyvyr y Greal.* —

= 250. = 23 = = 1839.

= 251. = 24 = = ist.

= 253. = 18 = = *biax.*

= 256. = 18 = = umgeformt.

= 256. = 30 = = *fut.*

= 258. = 5 = = *fermoso.*

= 259. = 18 = = *e mechins.*

= 260. = 9 = u. *wate not.*

S. 260. Z. 3 v. u. lies: als es.
= 261. = 13 = = *lewed men.*
= 262. = 12 = = *jogolour.*
= 263. = 12 = o. *the famous.*
= 264. = 10 = = *while.*
= 265. = 9 = u. *III. v.* 615.
= 266. = 31 = o. *Translation.*
= 268. = 4 = = *Littell.*
= 268. = 14 = = *pietancia.*
= 269. = 3 = = *me.*
= 269. = 19 = = *sang* '*Gray.*
= 272. = 15 = = *ridicolous.*
= 274. = 12 = u. vgl. auch Bähr, a. a. O. S. 77.
= 278. = 24 = o. hervorgegangenen.
= 279. = 7 = = *fixed,*
= 279. = 24 = = *enterlacee.*
= 282. = 14 = = mit.
= 283. = 1 = u. (Kna)ben.
= 287. = 5 = = vgl. auch Bähr, a. a. O. S. 76 u. §. 46.
= 288. = 16 = o. (über *Amalarius*) vgl. Bähr, §. 150.
= 297. = 10 = = das erste i in *inimicis* nicht cursiv.
= 297. nach Z. 14 u. 17 haben die Striche wegzubleiben.
= 297. = 9 = u. Waisen.
= 298. = 21 = = 140).
= 302. = 11 = o. vgl. ferner (über die *Ep. farc. de* St. Etienne) Paris, *Les mss. franç. III.* 227—228; und Michel, *Chron. anglo-norm. III. XXXIII—IV.*
= 304. = 21 = u. *del.*
= 305. = 15 = = Kunstpoesie).
= 305. = 9 = = abgefasst hat; hingegen hat Denis Piramus seinen *Roman de Partenopeus de Blois* in der zweiten Redaction schon ganz in kurzen Reimpaaren, und nur in der ersten eine Branche, die er dann wegliess, auf das ausdrückliche Verlangen seiner Dame noch in einreimigen Alexandriner-Tiraden abgefasst, die er mit folgenden merkwürdigen Worten einleitet [Paris, *Les. mss. franç. III.* 85]:

Je qui ceste *geste vos chant*
Voil que la *fin voist amendant.*
Tresqu'or, ai si trete la lime
Que *chascuns coplés a sa rime;*
Or la vous traisrons par lons vers
Si vous deviserons par *mers.*
L'uevre en est costouse et plus fort,
Mais en ce est ma vie et ma mort
Que je face tot le voloir
De qui je ai petit d'espoir.....

Und der *Roman du Duc Lyon de Bourges* existiert noch in zwei Redactionen, wovon die ältere, eine eigentliche *Chanson de geste*, ganz in Alexandriner-Tiraden und die jüngere nur grösstentheils in kurzen Reimpaaren, zum Theil aber noch mit Beibehaltung der alten Form [*mais souvent l'arrangeur s'est contenté de copier les vers anciens, et souvent aussi il n'a pris aucun soin de donner à ses lignes*

une mesure et des consonnances régulières] abgefasst ist [Paris, a. a. O. *III.* 1 — 4]; denn es war natürlich, dass man für Gedichte, die ohnehin nicht mehr zum Absingen bestimmt waren, eine für den Verfasser, den Vortragenden und den Zuhörer oder Leser bequemere Form wählte).

S. 305. Z. 4 v. u. lies: wohl auch nur
„ 307. „ 4 „ o. Crescimbeni.
„ 309. „ 23 „ „ *boken.*
„ 309. „ 25 „ „ *dhis.*
„ 311. „ 1 „ u. *e cerca.*
„ 313. „ 1 „ „ das.
„ 313. „ 3 „ o. [*eda.*
„ 315. „ 9 „ u. *à ce.*
„ 318. „ 1 „ o. *Chansons.*
„ 318. „ 22 „ „ *Cornouaille.*
„ 319. „ 15 „ „ Rhetorikern.
„ 319. „ 27 „ „ *beloved.*
„ 322. „ 1 „ u. 139; — die religiösen *Songs of a Prisoner, of the 13th cent. (musical notes are added in the original)* ebenda, *No. VI. p.* 274 — 275;
„ 327. Vers 2 *rei,*
„ 329. „ 98 *quil porte esquiele.*
„ 330. „ 127 „*Sire*“, *li meslin dist.*
„ 330. „ 128 „*Ore.*
„ 333. „ 248 *Qui il.*
„ 333. „ 277 *Dient.*
„ 335. „ 323 ist kein Absatz.
„ 337. „ 417 nach *seisi* Comma.
„ 344. „ 105 *Que je à.*
„ 346. „ 185 *Fet-il-que.*
„ 348. „ 281 *Cele damoisele.*
„ 350. „ 369 *De léauté.*
„ 352. „ 430 *Quar bien sevent.*
„ 353. „ 545 *A dame ne à.*
„ 355. „ 580 *Et il en i mist.*
„ 356. „ 621 *vès tailliez.*
„ 356. „ 634 *Vous cuidiiez je (sic; mais faute évidente, lire* jà).
„ 357. „ 644 *Qoi.*
„ 358. „ 700 *qui l'aura fet.*
„ 360. „ 809 *molt à envis li a doné.*
„ 361. Anm. *) Ueber die Hs. 6973, erthaltend den *romans de cort mantel*, vgl. auch Paris, *Les mss. franç. III. p.* 9 f. und 53 — 55.

S. 363. Z. 25 v. o. lies: *Mais je vos.*
„ 367. „ 1 „ „ *desmentir.*
„ 370. „ 9 „ „ *Le roi apele, ne.*
„ 372. „ 7 „ „ *Pour ce que.*
„ 372. „ 4 „ u. *vont.*
„ 372. „ 3 „ „ *qu'ele en tert.*
„ 374. „ 2 „ o. *cuidoit.*
„ 374. „ 16 „ „ *Tot.*
„ 374. „ 21 „ „ *Plus.*
„ 376. Anm. *) Hr. Paris hat die Endverse also gelesen (a. a. O. *p.* 55):

Si s'en ala en son païs
Liés et joians, à tout sa mie;
En Gales en une abaïe
Misrent estol et le mantel
Qui or est trovés de novel.
Li romans faut, vez-ci la fin.
Or nous donés boivre dou vin, etc. Jp. scripsit.

S. 376. Z. 9 v. u. lies: *messengers.*

Register.

(: zeigt gegenseitiges Verhältniss an.)

A.

B.

C.

D.

Q.

R.

S.

T.

U.

V.

W.

Z.

Verzeichniss

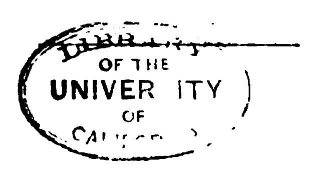
der im Anhang gegebenen Stücke.

Fac-similes.

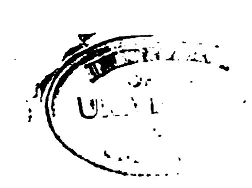
I. *Cantemus cuncti*, Sequenz; aus einer Wiener Hs. (vgl. Anm. 34, 116, 129).
II. } *Natus ante saecula*, Seq.; aus Wien. Hss. (vgl. Anm. 34, 129,
III. } 136).
IV. *Nato canunt omnia*, Seq.; aus einer Wien. Hs. (vgl. Anm. 34, 122, 129).
V. *De translatione corp. S. Dionysii, prosa*; aus einer Münchner Hs. (vgl. Anhang, IX).
VI. *Lai d'Aelis*; aus einer Paris. Hs. (vgl. Anhang, XIV u. Notenbeilage VI).
VII. } *Lais* aus dem *Roman de Tristan*; aus einer Wien. Hs.
VIII. } (vgl. S. 65 ff. — 135; Anm. 76. u. Notenbeil. VII u. VIII).

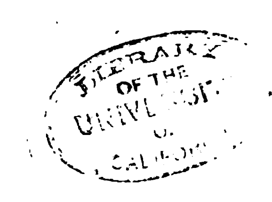
Noten-Beilagen.

I. *Cantemus cuncti* (vgl. Fac-simile I).
II. *Laetabundus* (vgl. Anm. 36, 45, 129).
III. *Gaude mater luminis* (vgl. Anm. 37, 129).
IV. *Natus ante saecula* (vgl. Fac-sim. II und III).
V a und b. *Cantus de Domina* (vgl. Anhang, XIII).
VI a und b. *Lai d'Aelis* (vgl. Fac-sim. VI).
VII. } *Lais* aus dem *Roman de Tristan* (vgl. Fac-sim. VII und VIII).
VIII. }
IX. *Salve Regina* (vgl. Anhang, XVI).



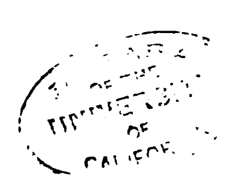
Leipzig, Druck von Hirschfeld.





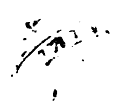

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA
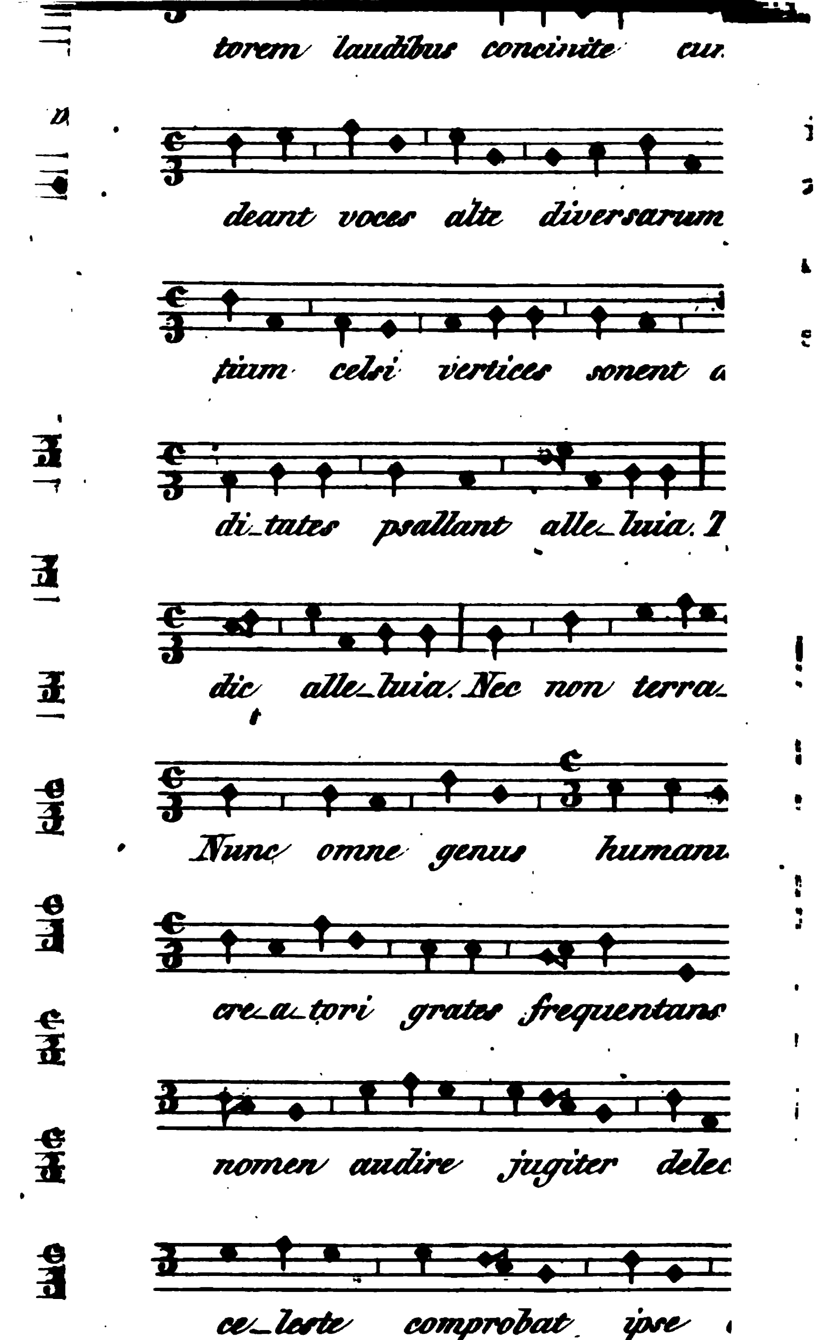
Fol.










torem laudibus concinite cur.
deant voces altæ diversarum
tium celsi vertices sonent a
di_tates psallant alle_luia. T
dic alle_luia. Nec non terra_
Nunc omne genus humani
cre_a_tori grates frequentans
nomen audire jugiter delec
ce_leste comprobat ipse

n alle_luia. Ast il_lic respon_

_ besti_arum alle_luia. Istinc mon_

_l_le_luia. Illinc vallium profun_

_ta quoque maris jubilans abis_se

_rum molis immensitates alle_luia.

_um laudans exultet alleluia. Et

consonet alleluia. Hoc denique

_tatur alleluia. Hoc etiam carmen

Christus alle_luia. Nunc vos o


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Quart transponirt.

Die in beiden Werken unri
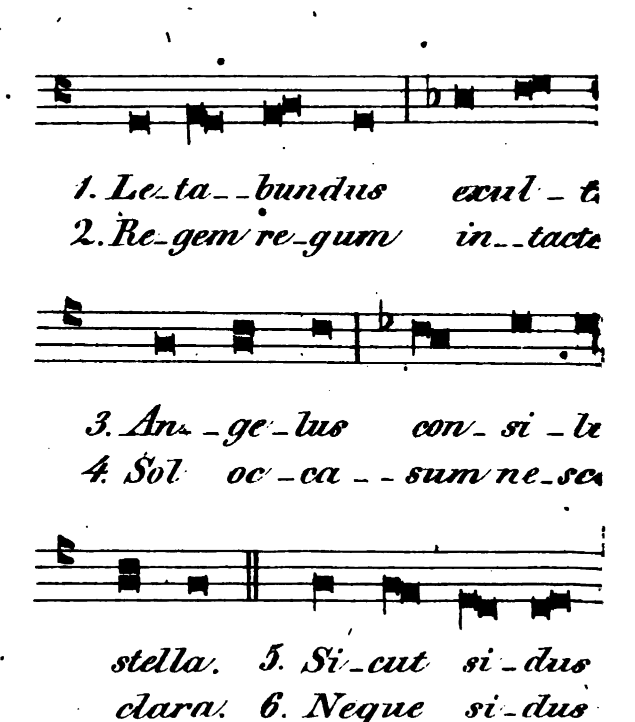
sikel: „*corporali*" ist durch „*corp*

Der Erfinder dieser lieblich

In einigen fast gleichzeitige

ner-Bibliothek in Wien findet

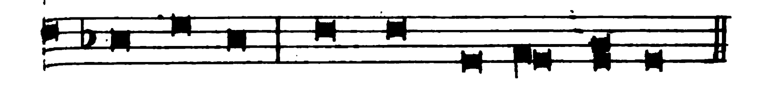
men, wie folgt:



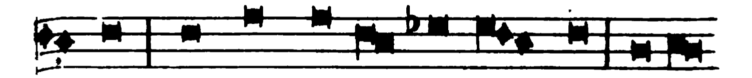
chtige Leseart des Textes im 8ten Ver-
orari" zu verbessern.

en Melodie ist noch unbekannt.

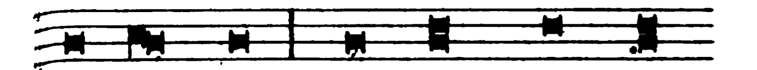
n *Codicibus* der Hof- und Dominika-
man dieselbe mit einfacheren Melis-



et fi_de_lis chorus al_le_lu_ja.
e .profu_dit thorus res miranda.

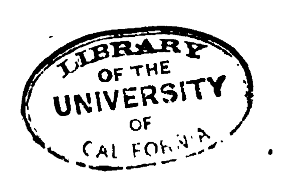


_ _ i natus est de virgi_ _ne sol de
i_ens stella semper ruti_lans semper



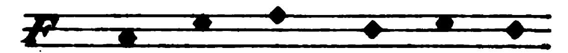
ra_di_ _um pro_fert vir_ _go
ra_di_ _o ne_que ma_ter



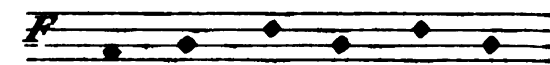




ob - ste - tri - cum vi - ce con
nostri causa formam as



11. Et quorum par - ti - ci.
12. Ut i - psos di - vi - ni



diguan - ter e - - o - rum
fa - - ce - - re dig - ne - ris

N.B. Diese *Prosa*, deren Lang
rung des Raumes unter einande
podorischen Kirchentone, und fir
nae Austriae, ap. Jo. Winterburger
setzt. *Lossius* hat sie in seine

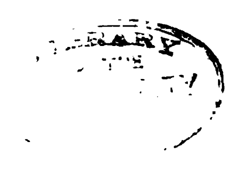
ci-nentes ange-li glo-ri-am de-o.
sumpsisti re-fo-ve suppli-ces tu-os.

-pem te fo-re di-gnatus es ie-su
-ta--tis tu-e parti-ci-pes deus

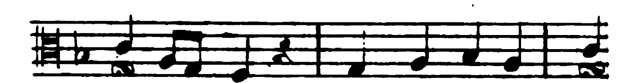
su-sci-pe pre-ces.
u-ni-ce de--i.

eilen von gleicher Melodie hier blos zur Erspa-
r geschrieben wurden, ist im zweiten oder hy-
det sich auch im *Graduale Pataviense.* (*Vien-
1511. fol. 196. r.*), nur um eine Quart höher ge-
salmodia aufgenommen.

A. J. Schmid.



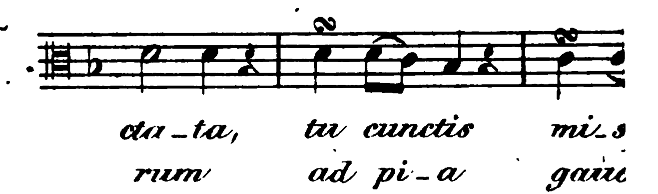




crimi-num; sa-lus pene-ten
sor-di-um, confir-matrix co
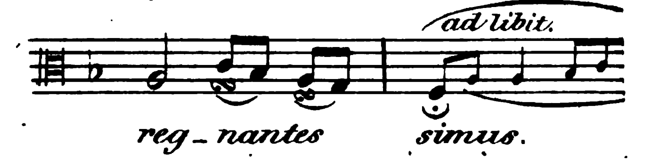


in te confi--den-ti--um,
ti-bi ser-vi--en--ti--um.
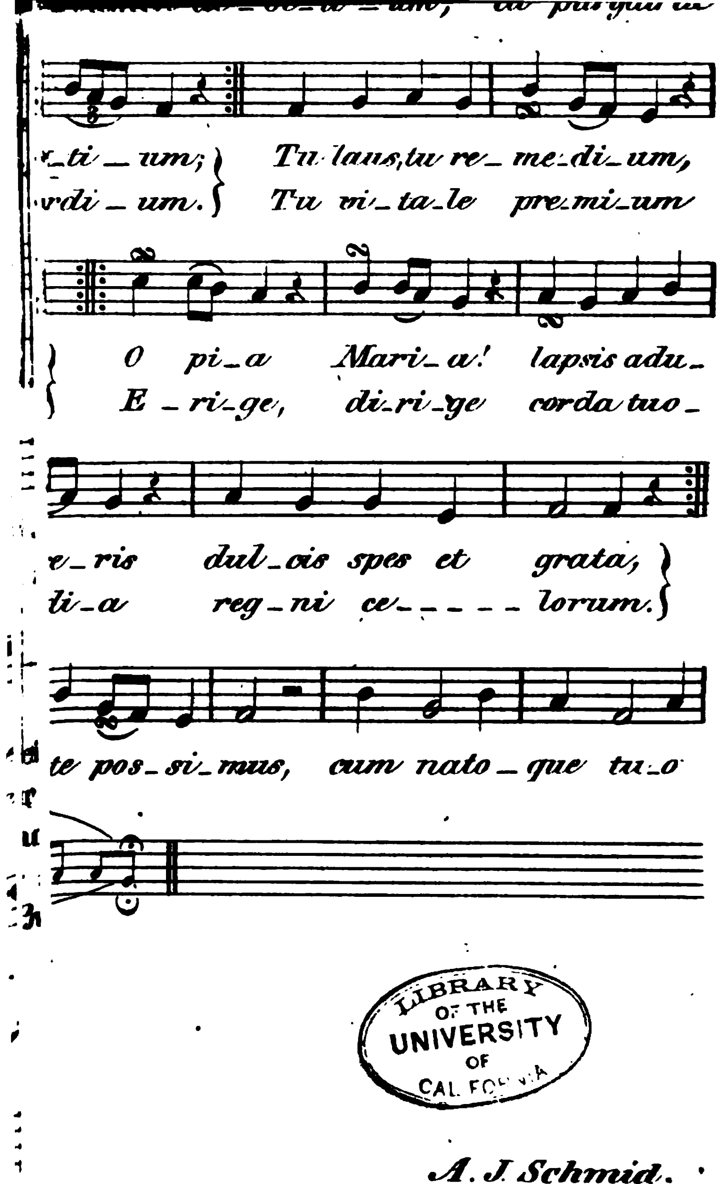


cta-ta, tu cunctis mi-s
rum ad pi-a gau



Quo ve-re gaude-re per

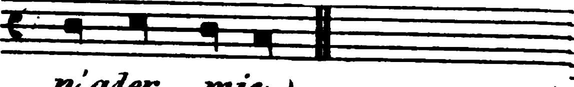


reg-nantes simus.



-ti - um; Tu laus, tu re - me-di-um,
-di - um. Tu vi - ta - le pre-mi-um
O pi - a Mari - a! lapsis adu -
E - ri - ge, di-ri-ge corda tuo -
-e - ris dul - cis spes et grata,
-li - a reg - ni ce - - - - - lorum.
te pos - si - mus, cum nato - que tu - o
A. J. Schmid.

te requier et de_mant; ne me
. de ceste enfre_me_té ki si



n'aler mie.
de ma vie.

II. ist im *Fac-*
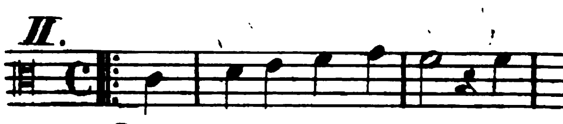
fai-tes dolant ne contre mon talant
m'a as-so-té, n'ai pas cer-tai-ne-té

-simile vorhanden.

A. J. Schmid.

ne contre mon talant
n'ai pas cer – tai – ne-té

II.



Doce amie genti-ex, vers t
S'ès coment je te pris, j'en
Il n'est, ce m'est a-vis, nus



si péust a-mordre!
çois ne vient à ordre.
mors me vaura mordre.

Hé,
Ki
Hé,
Ne
Je
Et
Se
Qu'



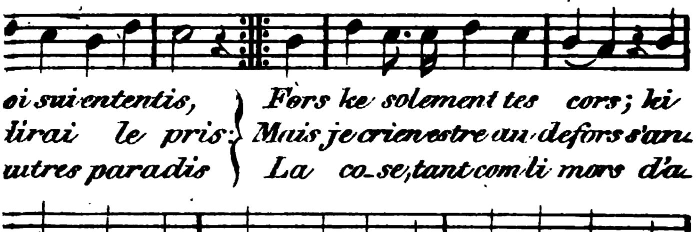
ce mon voloir
le cuer doloir.
chi riens valoir?
en non chaloir.
se – j'espoir
sans plus avoir.
aper-ce-voir
m'en puis movoir.

Dame, je me t
Dame, je t'a-
Ke je te trou

kes miex me viegne
ke ce a viegne,
molt poi t'en tiegne.

Da-
Da-
Da-

d'aler mi - e.
de ma vi - - e.



oi sui ententis, Fors ke solement tes cors; ki
lirai le pris: Mais je crien estre au defors s'au
utres paradis La co-se, tant com li mors d'a



Dieu merchi! quant a-venra ke ce-le fai-
me tient et ki me tenra et ki me fait
Dieu merci! por ra me jà li criers mer-
nil, car ce - le ne vaura, ains metra tot
riem molt k'il n'a viegne jà; et d'autre part
roi bien ke miex m'en se-ra: si m'en con forc
je l'aim, e - le m'amera s'e-le onques puet
ele atente mes cuers jà: et por çou ne
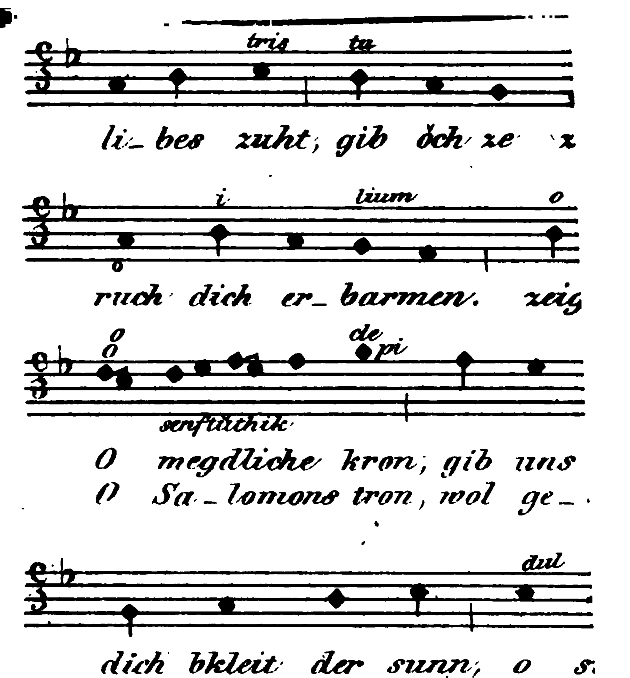


en-rai a-tant, com jou t'en di - - rai, das-
nerai, mon cuer te garde - - rai, tant
e-rai en point dont je m'es-mai ke



ne; t'amor re-quier, s'est çou dont j'ai me-
ne, car me souscor: grant paine por t'a-
ne, merchi te cri, et sès ke je te


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY




tris ta
li- bes zuht; gib ŏch ze
i lium o
ruch dich er- barmen. zeig
o o de pi
senftliche
O megdliche kron; gib uns
O Sa- lomons tron, wol ge-
dul
dich bkleit der sunn; o

i no bis post hoc ex=

ufluht, uns allen armen nach disem elend

stende.

r uns by dir warmen.

a mens! O

dich ze lon; } O o sel_den wunn,
hu_wen schon; }

cis Mari a

üser brunn, Maria!



A. J. Schmid.





